

رئيس التحرير
بديع صفّور

شرفات

بعيداً سأطير عنك...

القمر الذي يطلع من خلف الجبال..
هذه الليلة، قصّ البرد جناحيه!!..
بعد أن قصّ البرد جناحيه، كيف سيعود
للطيران ثانية؟!..
انكسر زجاج القمر.. المتدافعون على
أبواب حوريات السماء، بعد أن فجروا
أنفسهم بأحزمة ناسفة، على باب
مدرسة، أو خيمة عزاء.. هم من كسروا
زجاج القمر؟!..

من أيّ نبع سنسقي ورود أيامنا الذابلة، قبل أن يدبّ فيها خريف الحياة؟
جلّ ما تخشاه بيوت السماء، وحدائقها، وشجرها، ونباييعها، أن تعيث في
أرجائها أيدي مهندسي الحروب، وأن تلوّثها بالسيفور الأبيض المرسل إليهم، والمقدم
إلينا على شكل هبات وإعانات من البيت الأبيض الأمريكي العزيز؟

وتهزّ شجر الريح، فيتساقط ثمر العمر، ويتطاير ورق الحضور، فوق دروب
السراب..

أبواب الوجع المشرّعة لليل، من سيفلقها في الفجر القادم؟
انتظرهم، وسيعودون، إما محملين في نعوش، أو بفقدان بعض أعضائهم، التي
كانت تساعدهم في السير، والنظر، والسمع، وتذكر الماضي البعيد، وربّما
الجميل.. انتظرهم..

تسألني عن النهر وقريتي: متى يغفو النهر؟
هو ذا النهر يجري بخمول.. إذا ما تأخر المطر.. قد يغفو على الدروب، ولن يصل
إلى بساتين السماء، المغطاة بالعشب المندى كحديقة بيتنا الطيني الصغير المزروع،
هناك، والمنسي بين الوديان الجميلة والبعيدة.
وأسألها: هل لك أن تساعدني في حفر مسرب صغير بين الحقول، ليصل ماء
النهر إلى الأشجار والزهور والسنابل، بعد أن يسقط المطر، ويتعافى النهر من
أوجاعه، ويعود للفناء مع العصافير والحياة؟

دعي دموع الغياب تنحدر على وجنات الغربة، لوحي لهم بقبلة وداع، ولا
تنتظري من ماتوا، أو غدرت بهم أمواج البحار..
افتحي الأقفاص للطيور، ودعيها تحلق في سماء الفرح، لتعود وتحت أجنحتها
البيضاء الكثير.. الكثير مما قطفته من أغصان الغيم.. أحلامٌ وبشائرٌ وتمنيات
سعيدة.

هكذا ومازلنا ننتظر!!
أيها العابر الغريب، كيف أبدد خوفي، مما يحيط بي من ضباغ وذئاب ضارية
لماذا تدعوني إلى النوم بأمان؟
أيها العابر الغريب، حتى كشتأشي الحمام لا يغفون لحظة عن تطيير حمام
أورواحهم، التي أطلقوها إلى براري الكون، خوفاً عليها من الطيور الجارحة،
مبتهلين إلى السماء أن تعيدها إليهم سالمة، غانمة.

حوارية الهديل:
انتظري عودة الربيع
لا تنتظري عودة الربيع باكراً، بعد خريف طويل، وشتاء شحيح..
من يغني لوعة الفراق؟
الحمامة التي فقدت أفراخها في غابة من رصاص، هل ستكون راغبة في
الفناء؟

لمن ستغني بعد اليوم؟
أين تسكن النجمة، بعد أن هدمت الحرب خيمتها الزرقاء؟
ستذوق طعم التشرد، ولن يهدأ لها بال، ما دامت بقية النجوم شاردة.
لمن ستهدل الحمامة؟
لمن ستبتسم النجمة؟..

هي من قالت:
هناك، أعماق الزرقة البعيدة، حيث موطن الأرواح التي اقتضتها أيدي الفجرة
المارقين.

هي من قالت:
إن أغصان تلك الزرقة الكونية قد تكسرت، من كثرة ما حطت عليها طيور
تلك الأرواح التي اقتضتها أيدي الحروب..
هو من قال:
إذن، ليس للملائكة المشاغبين، أي دور في اغتيال تلك الأغصان؟
هي لم تقل شيئاً.

وهو من قال: فوق هذه الأرض، الغابة الشائكة، المحروقة، الخائفة والكثير من الحطام.. الذي خلفه فوقها تجار وسماسرة الحروب، والذين لا يريدون الموت، قبل تخليد أسمائهم على رخام التاريخ، فلنأمنهم بأنهم باقون.. لتتهل الأجيال القادمة من آبار فجورهم، الخوف، والتبعية، والانكسار. هي من قالت: في التاريخ نفايات كثيرة، وجوف النسيان مقبرتها الأبدية.

هو من قال، "نيلسون منديلا":

السيد "بيتر" أستاذ أبيض "بريطاني"، كان أستاذاً في الجامعة، وكان يكرهني كثيراً، لأنني أسود.. كان يكره السود كثيراً السيد "بيتر" لا يحبني مطلقاً، فقط لأنني أسود..

ذات صباح دخلت مطعم الجامعة، لدي من الوقت ما يكفي.. ساعة واحدة، قبل محاضرة السيد "بيتر"، أستطيع أن أتناول فطوري.. كأني طالب تناولت صينية من على طاولة المطبخ، ووقفت بالدور، وحين حان دوري، أخذت "سندويشة" من مربي السفرجل، وكوباً من الشاي.. جلست بنظري على طاولات المطعم المكتظ بالطلبة.. لم يكن هناك كرسي واحد شاغر، سوى كرسي على طاولة أستاذي السيد "بيتر" فتوجهت إليها.. وضعت صينيته وجلست بعد أن أستاذته، ورميت عليه تحية الصباح:

- صباح الخير دكتور "بيتر".

وجلست دون أن يأذن لي، أو أن يرد على تحيتي.. تطلع إليّ شذراً، هز رأسه، وقال:

كأنك لا تعلم يا سيد "مانديلا" أن الخنزير والطير لا يجلسان معاً، أعني لا يجتمعان أبداً؟
نعم: أعلم ذلك يا سيد "بيتر".. لا تقلق يا سيد "بيتر" سأطير بعيداً عنك.. بعيداً عنك سأطير..

نعم: إن الطير والخنزير لا يجتمعان، ولا يجلسان معاً...

ونفض السيد "مانديلا"، حمل صينية طعامه الفقير، وراح يجول بناظره عن طاولة أخرى، يجلس إليها طائر..

طائر فقط.. لأن الطائر والخنزير، لا يجلسان معاً، أعني لا يجتمعان معاً.

القصة القصيرة الفرنسية المعاصرة ونظريات الجنس الأدبي

- الإشكالية

تُحدِث القصة القصيرة الفرنسية المعاصرة وقعاً في النفس بغناها وتنوعها. فما تعريف القصة القصيرة؟ يتساءل الكثيرون حول ذلك، فلا يبدو أن أحداً منهم قادرٌ على إيجاز خصائص هذا الجنس الأدبي في صياغة تعريفية. ويعود ذلك إلى أن القصة القصيرة جنس متعدد الأشكال، يخضع للتغيرات كلها، ويتطلع للتجدد في أغلب الأحيان، فيبدو بذلك عصياً على كل محاولة لتعريفه؛ بل يُعلن البعض أن هذه المهمة مستحيلة. ويبلغ البعض الآخر حدَّ إنكار وجودها، بتأكيدِه أن "القصة القصيرة لا وجود لها، أي ربما ليس هناك سوى قصص قصيرة، ونصوص متفردة، لا يُعرَف بعضها بعضاً".

وقد أُنجزت منذ أكثر من ثلاثين عاماً العديد من الدراسات عن القصة القصيرة. بيد أن الافتقاد إلى تعريفٍ لها، جعل النقد يدفع غالباً بتنوع الجنس إلى الواجهة.

* مترجم وأستاذ جامعي من سورية

وتؤكد (فلورنس غويه) في مؤلفها *La nouvelle 1870* — 1925, *Description d'un genre à son apogée* (القصة القصيرة 1870 – 1925، وصفٌ لجنسٍ في ذروته) أنه «على الرغم من أن الموضوعات متنوعة للغاية، وأن الإجراءات الأسلوبية متغيرة على الدوام، فالنهج الذي يفقّل هذه الموضوعات وهذه الإجراءات دائم الثبات في عصر معين» (غويه، 1993: 7). وتزعم أنه بمقدورها إظهار «الاتحاد العميق لهذا الجنس»، واستخلاص «الملامح التي تؤسسه»، ولكن من دون تقديم تعريف له، حتى بخصوص العصر الذي اختارت دراسته على الأقل (1870 – 1925).

ويتهرب (ل. لوفل & س. فيرله) كاتبا *Introduction à l'étude de la nouvelle* (مدخل إلى دراسة القصة القصيرة) من الوضع المبدئي منذ بداية مؤلفهما؛ فيقولان: «إنه لمن الدقة – لا ويل من دواعي الحذر – الإعرابُ منذ الوهلة الأولى عن أننا لن نقدم هنا التعريف المنتظر لجنس القصة القصيرة، التي يبدو جيداً أن سمتها الرئيسية هي إفلاتها من كل محاولة للتعريف» (لوفل & فيرله، 1993: 4).

فعلام يبرهن ذلك إن لم يكن على السمة "غير المدركة" لهذا الجنس، كما لاحظته (إتيمل) في مقاله حول القصة القصيرة في *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires* (معجم الأجناس والمفاهيم الأدبية)؟ وبالتحديد عن الدراسات حول القصة القصيرة، يلحظ (ت. أوروالد) أنه: «إذا كان من اليسير نسبياً – من منظور تاريخي – كتابة القصة القصيرة وتدوين نظرية "تلقّيها" – لإنهاك مفهوم التلقّي المبتكر حديثاً – ، فللمهمة صعوبة أخرى حين يلوح في ذهننا تعريف القصة القصيرة من حيث الهيكلية، والموضوع، والأصل [...] فيخط واحد من الكتاب – بين الفينة والأخرى – تحليلاً، محاولاً تحديد سمات التمرين الذي قام به بصورة أوضح، وذلك في توطئة أو مقال مطول – ولكن يندر أن يقوم بذلك في إطار القصص القصيرة نفسها – ؛ أو تنكب مدرسة أو فريق بحث على المسألة على نحو جدي أكثر. ففي نظر (مارسيل شووب)، تروي القصة القصيرة دائماً قصة أزمة معينة [...] ويرى (جيد) أن القصة القصيرة «صُنعت لتقرأ دفعة واحدة، وبوقعة وحيدة». ويشير (بودلير) إلى كثافتها الشديدة مقارنة مع الرواية. فالأمر مرتبط في جميع الأحوال بإسهامات ذوي النزعات الاستقلالية، وبالمبادرات التحليلية،

ويمستخلصات القراءات المعمقة شيئاً ما، وبالمحاولات لتسوية نوع معين من الكتابة، أكثر من أن يكون ذلك لشرحه حقيقة» (أوروالد، 1996: 9). ويدأب المنظرون في تحديد مادة هذا الجنس وسماته الذاتية. بيد أنه من شبه المستحيل تمييز الناحية الجمالية المشتركة في النصوص القصيرة لأن «القصة القصيرة لدى (موباسان) ليست قصة (أيمية) التي لا تشبه قصة (غوغول) التي يجهلها (كافكا)» (بيجاد - رينو & زيمرمان 1993: 199). لطالما كان صحيحاً أن الكتاب لا يسمعون - دوماً - إلى فرض نبذة معينة على عملهم فحسب، بل يدأبون أيضاً في تنوع مسالكهم الأسلوبية، لكي تكون الناحية الجمالية عندهم "غير شبيهة بسواها". وتظهر هذه الإرادة راسخة حالياً، إذ يبدو كتاب القصة القصيرة المعاصرون متميزين بطموحهم في الاختلاف أكثر من إيمانهم بخصوصية هذا الجنس.

ولنذكر في هذا الصدد حالة (آني سومون). فهذه القاصة تضع - منذ أكثر من ثلاثين عاماً - على المحك إرادتها في إيجاد تقنية خاصة بالكتابة لكل قصة من قصصها القصيرة. فترى أن: «كتابة قصة قصيرة عمل شاق وطويل [...] وينبغي دائماً البدء بهذا العمل من جديد، والانطلاق من نقطة الصفر كما لو لم تكن الدراسات السابقة قد أتت بأي معلومة، أو أي مهارة، أو أي تأهيل، أو أي تسهيل [...] إذ تكون المهمة في كل مرة مضاعفة، فتكمن في كتابة قصة قصيرة جديدة، وفي إعادة ابتكار جنس أدبي» (بيجاد - رينو & زيمرمان 1993: 276). وتكتب (ربجين دولامبل) في المنظور ذاته: «لكل نص وقعه المفضل، ومفتاحه الذهبي المفضل، وأسلوبه الخاص». وتخلص (ليليان جيرودون) إلى التأكيد أن «كل قصة قصيرة ناجحة تفلت من شكل القصة القصيرة، وتطلق تعريفه من جديد».

والحاصل أن القصة القصيرة تظهر بأنها مادة للتحويلات، أي: «تحويل في أشكالها، فتكون في ثلاثة أسطر أو في ثلاثين صفحة. وتبدل في أنواعها، فتكون عاطفية، أو فكاهية، أو خيالية، أو مكرسة للحدث الحقيقي أو الوهمي، أو الواقعي أو الغرائبي. وتبدل في محتوياتها التي تتغاير إلى ما لا نهاية» (غروجنوسكي، 1993: XI). وتبين في هذا الوضع صعوبة إيجاد تعريف من شأنه

إظهار تنوع الجنس كله. وتفسر هذه الحقيقة السمة العشوائية للمفاهيم النظرية وللتعقيلات الخاصة بالقصة القصيرة في المعاجم وفي مؤلفات تبسيط العلوم. وهي تقرر على نحو معين المقاربة التركيبية التي يتبناها غالباً النقاد المعاصرون عند تناولهم هذا الجنس. وتسوّغ أخيراً تباين الآراء لدى كتّاب القصة القصيرة أنفسهم.

- القصة القصيرة وفقاً للمنظرين

جرت العادة أن نستعين بالمعاجم للحصول على أي تعريف، وهذا ما سنفعله بخصوص المفاهيم المتعلقة بالقصة القصيرة. فيعرّف المؤلف الأول الذي سنستعين به *Le Littré* (لو ليتره) القصة القصيرة بأنها نوع من «الرواية القصيرة جداً، أو من قصص المغامرات المثيرة والمسلية». ولا يبدو هذا التعريف صائباً في تعيين حدود الجنس وتفردّه (حين يقول: "نوع من")، فضلاً عن أنه مبني انطلاقاً من مرجعية أولية (الرواية)، كما لو كان مستحيلاً إدراج هذا الشكل السردّي في جنس مستقل.

لننعم النظر في مقال متصل بالموضوع منشور في: *Dictionnaire de Littératures de langue française* (معجم آداب اللغة الفرنسية)؛ إذ يؤكد أن «القصة القصيرة هي في عقول الكثيرين بالنسبة للرواية ما يكون عليه الفيلم القصير بالنسبة إلى الفيلم الطويل، أي تمرينٌ لذوق الجمال [...]، متاح للمبتدئين؛ والجمهور - أي بالحاصل الناشرون - يعفُّ بعناد عن استحسانه». ويوجز المقال بعد ذلك المراحل المختلفة لتطور القصة القصيرة، منذ العصور الوسطى، إذ كانت تمثل «جنساً سردياً من بين أجناس أخرى»، حتى القرن التاسع عشر، إذ «توصلت إلى تعريف خاص لجنسها»، وصولاً إلى «عهد الطرق المسدودة» في الوقت الحالي. فبمّ ثببتنا هذه المعلومات إن لم يكن بالوضع الدقيق والمحيط لجنس أدبي سمح مع ذلك لعدد من الكتّاب بأن يُعرّفوا عالمياً، من نحو شخص يدعى (تشيكوف)، أو (غوغل)، أو (كافكا)، أو (موباسان)، أو (بورج)...

وهاكم التعريف الذي قدمه قاموس *La Robert* (لو روبير): «حكاية موجزة في العموم، ذات بناء درامي (وحدة الحدث)، تقدم عدداً قليلاً من الشخصيات لا تُدرّس نفسيّتهم إلا قليلاً، أي في حدود ردة فعلهم على الحدث الذي يكون مركز القصة» (1984: 823). ويشهد من صاغوا هذه الجمل - وهم أشخاص عدة - على

الفور بصعوبة تعريف هذا الجنس بدقة. وإن استبعدنا العبارات ذات السمة الجمالية، فسندخل بسمتين سائدتين، هما: السردية (الحكاية)، والطول (موجزة عموماً).

ولكن يبدو أن هذه المعايير تتطور في علاقة من المرافقة لأجناس سردية أخرى، من مثل: القصة أو الحكاية الرمزية. ويظهر التفكير في عمل كتاب القصة القصيرة أنه مع إيجاز هذا التعريف سمات مميزة للقصة القصيرة النموذجية – لا سيما في القرن التاسع عشر المنصرم – ، فإنه يبدو أسير عدد من القصص القصيرة المعاصرة.

فالقصة القصيرة وفقاً لمعجم (لو رويبر) هي "حكاية" أولاً، و"الحكاية" تشير إلى تقديم أقصوصة. غير أنه ثمة نصوص قصيرة معاصرة لا تفي بهذا المعيار الأول. لننظر مثلاً في:

"Transfigure" (*Les éventails de l'impératrice*), Constance Delauney, Gallimard, 1994 (إضافة ألق "مراوح الامبراطورة").

نرى في هذا النص صفحتين من الوصف الصرف لبحيرة، لدرجة أننا نلثمة "قصة قصيرة في لوحة"، فليس ثمة أي حدث فيه. وكذا حال العديد من النصوص التي نشرتها مجلة *Nouvelles Nouvelles* (قصص قصيرة جديدة). وإن كانت الآراء بخصوص الإيجاز مجمعة على عد هذا المعيار السمة الرئيسة لهذا الجنس الأدبي مقارنة مع الرواية، فطول القصص القصيرة يختلف – كما نعرف – وفقاً للزمن وتبعاً للكتاب. ويبدو من اليسير في الوقت الحالي إيجاد نصوص تحد من حجم "البناء الدرامي" لصالح التحليل النفسي للشخصيات.

ولا يجازف كتاب زاوية "قصة قصيرة" في (معجم الأجناس والمفاهيم الأدبية) إلى أبعد من ذلك في تعريف هذا الجنس. ولما كانت القصة القصيرة «حاضرة في كل مكان ولكنها غير مدرّكة» في نظر (إتيمل)، فهي «جنس ذو ألف وجه» في منظور (أنتونيا فوني). وتستعيد هذه الأخيرة أفكار (ولتر بابست) لتخلص إلى أن «القصة القصيرة لا وجود لها [...] فليس هناك سوى قصص قصيرة».

ويحاول (إتيمل) مع ذلك تمييز ثلاثة معايير تعريفية فيها، هي: الطول، والحقيقة، وعدم التأثر. فيقترح بخصوص *الطول* إطاراً نموذجياً من ثلاث صفحات

إلى ثلاثين صفحة. ويُفند هذا "المقياس" - شديد التعسف - بالوقائع؛ إذ تحتوي العديد من النصوص المنشورة في قصص قصيرة جديدة على صفحة أو صفحتين. ويتكون ديوان *Sonates de bar* (1991) (سوناتات البار) لـ (هيرفيه لوتيليه) من 86 نصاً، يحتوي كل منها على 2000 كلمة بالضبط. ولنذكر أيضاً (القصص القصيرة في ثلاثة أسطر) لـ (ف. فينيون) (وهي أخبار متفرقة ترقى إلى مستوى الفن الأدبي). غير أن كثيراً من القصص الأخرى تحتوي بين خمسين ومئة صفحة، من مثل بعض القصص القصيرة لـ (بياتريكس بيك) و(ج.م. لو كليزيو)، وهنا لا نذكر سوى نصوص حديثة.

وأما معيار الحقيقة، فيؤكد (إيتيمبل) أن القصة القصيرة «تتجر دائماً لوحة عن قيم العصر الأخلاقية، فلا تكون قابلة للتصديق فحسب، بل تكون حقيقية أيضاً». ولكن إذا كان صحيحاً أن القصة القصيرة «تستعين طوعاً بسبل الواقعية» و«تنقل مراراً "الحقيقة" عبر السبل المذهلة» (غروجنوسكي، 1993: 16)، فهذا المعيار يبقى بلا سند إزاء العديد من قصص الخيال العلمي القصيرة، وإزاء النصوص الخاضعة للتصورات التخيلية، والتي يصعب إيجاد معالم مألوفاً فيها.

وبشأن عدم التأثير الذي يكمن في الإشارة إلى مسافة معينة يحافظ عليها الراوي حيال حكايته، فنلقى فيه شيئاً من العشوائية. ويلاحظ (ت. أوزوالد)، بالحديث عن "السردية غير المتأثرة"، أن أعمال (تشييكوف) أو (ف. وولف) - المناصرين المفترضين لهذا الأسلوب في التعبير - تقدم أمثلة معاكسة؛ فيؤيد (تشييكوف) «حرفة الضمير المؤثرة التي تختتم *Chez des amis* (في بيت بعض الأصدقاء)»، ويؤيد (ف. وولف) «المرافع المؤثر صاحب النزعة الأنثوية، الذي يطيل التوقف عنده في أول قصة قصيرة له: *Phyllis et Rosamond* (فيليس وروزاموند)». ولنذكر أيضاً (آني سومون)، وهي كاتبة معاصرة تُخالجها الفكرة القائلة بأن «عمل كاتب القصة القصيرة يكمن في مسح كل أثر لعمله». فماذا نقول مثلاً عن نصها *Coup de foudre* (حب من النظرة الأولى) في: *Je ne suis pas un camion*, Juillard, 1996) (لست شاحنة)؟ إذ تكون نهايته تحذيراً موجهاً من الكاتبة للشابات الساذجات. ومن ناحية آخر، إذا برز عدم تأثير الراوي في قصة قصيرة، فسيبدو ذلك إما مصطنعاً، وإما قسرياً.

موجز القول، إن السمة 'الهرية' للقصة القصيرة تجعل المفاهيم النظرية والتعليقات في المعجم وأعمال تبسيط العلوم غير ثابتة. وسبق لـ (دانييل غروجنويسكي) أن أشار إلى هذه الحقيقة قديماً: «في الوقت الذي يُتصور فيه وجود الجنس، تبرز صعوبة تمييز الملامح الخاصة به؛ لأن القصة القصيرة تنبثق عن أصناف متنوعة للغاية، تمنعهم من التوافق مع صيغة معينة [...]». ويضاف إلى هذا التنوع في الانتماءات، تنوع في أساليب التعبير أو في أنواع الكتابة، (غروجنويسكي، 1993: 14). وهذا يفسر المقاربة التركيبية التي يتبناها (هنري بينك) في زاوية 'قصة قصيرة' الواردة في مؤلفه *Guide littéraire des idées* (دليل الأفكار الأدبي). فيحصى الكتب - بخصوص التعريف - ثماني نقاط خاصة بلقصة القصيرة، موزعة في زاويتين فرعيتين، هي: 'مركبات' و'خصائص'. ويشهد مجدداً عرض (هنري بينك) التركيبي على السمة المعقدة لهذا الجنس، فيمكن عدّه صيغة مكررة لتعريف معجم (لوروبر) وللمعير التي اقترحها (إتيمل) أو امتدادات منطقية له. وإن قيمه بإضافة زاوية فرعية ثالثة عنوانها: 'غنها' يمكن أن يفهم بأنه اعتراف من الكتب نفسه بالتنوع اللامتناهي لهذا الجنس، أي لعدم اكتمال إنجزه، ويُشر في هذه الزاوية - من بين ما يشر إليه - إلى 'الحرية المذهلة' التي تمتلكها القصة القصيرة «بلوجود خرج إشارات كل قول وخرج الأعراف المتفق عليها».

وتؤكد بذلك الصعوبة المفروضة على واضعي المعجم، لإيجاد تعريف وافٍ للقصة القصيرة. أم النقد المعصرون، فيبدون حائرين من طبيعة القصة القصيرة المبهمة، ومن سمتها متعددة الأشكال. وبالمحصلة، يكثر في العقود الأخيرة عدد الدراسات حول هذا الجنس. ونعدد على سبيل الذكر الدراسات الآتية:

- Colin/Masson, 1997) *Le conte et la nouvelle* de J. P. Aubrit (Armand

(القصة والقصة القصيرة) للكتب (ج. ب. أوبريت).

- *La nouvelle* de R. Godenne (Honoré Champion, 1995)

(القصة القصيرة عند ر. غودن) لـ (هونوريه شامبيون)

- *La nouvelle 1870 - Description d'un genre à son apogée 1925*

(1993). de F. Goyet (PUF,

- (القصة القصيرة 1870 - 1925 ، وصفٌ لجنسٍ في ذروته) لـ (ف. غوبه).
- Lire la nouvelle de D. Grojnowski (Dunod, 1993).
- (قراءة القصة القصيرة) لـ (د. غروجنوسكي).
- Ozwald (Hachette, 1996) La nouvelle de T.
- (القصة القصيرة) لـ (ت. أوزوالد).
- de M. L'esthétique de la nouvelle française au XXe siècle –
York, 1989). – (Peter Lang, New Viegnes
- (النحية الجمالية في القصة القصيرة الفرنسية في القرن العشرين) لـ (م. فينيه).
- وتشير معظم هذه الدراسات إلى تنوع النصوص الموسومة بـ 'قصة قصيرة' ،
وتكتفي باستخلاص ملامحها المتفردة. فبعضها يتبنى المقاربة التركيبية وفق
أسلوب (بيناك) ، بتقديم تعريف مكوّن من مجموعة من المعيير المميّزة للجنس.
وتذكر من بين هذه الدراسات ، دراستن قم بهم (ر. غودين) و (م. فينيه). فتستري
هاتن الدراسات اهتمام بوجه خاص لأنهم تتولان القصة القصيرة في القرن
العشرين ، التي تكون – بدقة – مادة دراست.
- ويلاحظ (رونه غودين) في مؤلفه (القصة القصيرة) أن القرن العشرين يعزز
الخلط من ناحية الاصطلاح: إذ باتت القصة القصيرة «المصطلح النوعي الخاص
الذي يشير إلى كل شكل من أشكال الحكاية التي لا تستحضر فكرة الرواية».
ويميز بعده بين ثلاثة أشكال رئيسة من القصة القصيرة ، هي: القصة القصيرة –
الحكاية ، ذات السمة الشفهية المنطوقة ورأس هذا التيار (دانييل بولانجيه)؛ والقصة
القصيرة – اللحظية التي يميزها غياب الحبكة والنهية المفتوحة ، ويكون (مرسيل
آرلان) أحد ممثليها؛ والقصة القصيرة – القصيرة التي تتضمن نصوصاً وصفية ،
واستحضر أو تأملات ، وتقدم أعمال (ج. ل. تراسر) عينات جيدة عنها. ويضاف إلى
هذا التصنيف الأولي – من النوع الشكلي – تصنيف ثن ، مستند إلى طبيعة
الموضوعات ، من حيث: الموضوع الحقيقي والجدي؛ والموضوع غير الحقيقي والجدي؛
والموضوع المسلي الحقيقي أو غير الحقيقي. ويستجلي الكاتب في النهاية «عدداً من
المميزات الكبرى التي تكون ثوابت في تركيب القصة القصيرة» ، وهي أن:

- 1 - القصة القصيرة حكائية موجزة.
- 2 - القصة القصيرة حكائية قائمة على موضوع محدود.
- 3 - القصة القصيرة حكائية سريعة ومضغوطة.
- 4 - القصة القصيرة حكائية مروية (أي مهمورة بلطبع المحكي).

ويمثل هذا 'التعريف الرباعي' محاولة من الكُتّاب في المزج. ولكن يُلاحظ مع ذلك، إن كنت المميزات الثلاثة الأولى جيدة التوافق إلى حد ما مع أفكار هذا الجنس، فتبدو الرابعة - المذهضة لعمل الكُتّاب المعصرين - مرهونة ومقيدة. فإذا كنت القصة القصيرة تستقي أصولها في الحقيقة من الجانب المحكي في الحكايات الشعبية، فهي تنشق رويداً رويداً عنها لصالح الأسلوب الكُتّابي؛ إذ تصبح في القرن العشرين أكثر استقلالية، بسبب كفه المحتمل عن تكبد عناء الدلالة على إشارات جانبها المحكي. ويُدرج العديد من الكُتّاب بوفرة في كُتّابهم مصطلحات من اللهجة العممية والمحكية، واختصرات، وكلمات مكررة أو مرددة عرفاً، وتفخيماً مفرطاً في الكلام، ونوعاً من الاستنساخ أيضاً على طريقة معجم *skidiz* (سكيديز) للمفردات العممية (*Je ne suis pas un camion, Annie* Saumont, Julliard, 1996) (ست شحنة، لـ آني سومون). وثمة نصوص مكونة من حوارات فقط، *"Il" et "Un couple imparfait" dans Moi ou autres*, Béatrix Beck, Grasset, 1994) ('هو' و'الثاني غير المكتمل') في 'أنا' أو غيري، لـ (بيتريس بيك). وهناك أيضاً قصص الحوارات مع الذات القصيرة التي تمنح قراءتها شعوراً الاستماع إلى تسجيلات لأحدث الشخصيات ('أعلم جيداً أنني لست شحنة'، تأملات شخص قذر وأحمق: إنه أنا' في 'ست شحنة'، لـ (آني سومون) (Julliard, 1996). ولكن هذه الأنواع من النصوص ليست كثيرة في ضوء النتاج العم. فالأمر - في منظورنا - منوط بتقنيات الكتابة الشخصية أكثر من ارتباطه بإرادة إضفاء طابع محكي على هذا الجنس. وتتيح لنا دراسة عدد لا بأس به من النصوص الخاصة بهذا الموضوع مشطرة (ميشيل فينيه) الرأي: إذ يرى أنه، على الرغم من التراثي الدائم لحد معين من الأصل المحكي، «فالقصة القصيرة الفرنسية في القرن العشرين تستند - في مجملها - إلى هذه القطيعة مع الجانب

المحكي، لتثبت نفسها على نحو متزايد ضمن الفضاء المغلق للجانب الكتابي.
(فينيه، 1989: 18).

ويقدم كتب: *L'esthétique de la nouvelle française au XX^e siècle*
(النحية الجمالية في القصة القصيرة الفرنسية في القرن العشرين) لـ (ميشيل فينيه)
دراسة متخصصة أخرى. فيكرس الكتب قسم كبيراً لدراسة مقرّنة تهدف إلى
تمييز القصة القصيرة عن الحكاية، والرواية، والقصة. ومن ثم يقترح تعريف
واعباً تكون القصة القصيرة وفقاً له:

1- نصّ نثريّ، موجزاً حكماً، سردياً أو وصفيّاً، غيته قبل كل شيء أدبية: أي
جمالية.

2- نصّ بسيط قطعاً في سرده للحكاية، وأحادي الموضوع، فهو ذا خط سردي
صرف إلى حد ما، وذا التراز يُقصي الأوقات السكونية، ويعمل بطريقة
الاستدلال أكثر من التحليل التركيبي.

3 - نصّ يقدم - حين يسرد حكاية - شخصيات ذوات خصوصية، يتحلّون بشيء
من الرخم: إلا إن كن الاهتم يتناول الظروف أو الحدث نفسه حصراً.

4 - نصّ يحتوي على إشارات مكنية وزمنية تدل على الواقع الخارجي،
ويستوحى من تصور متسلسل للزمن.

5 - نصّ يقدم بطريقة تجريبية العلم المذهل، من دون افتراض أولي لوجود واقع
منظم وسم وحضر في كل مكان.

6 - نصّ، حين يحتوي على أمر خرق للطبيعة، لا يقدمه على أنه تلقائي: بل يُقدّم
بعكس ذلك على أنه دحض قطع للنظم عقلاني، الذي يكون الخلفية
الفلسفية الحقيقية للنص.

وَيَتَمَسَّك (م. فينيه) من خلال هذا العمل التركيبي الاستتجي بالتنوع الكبير
للقصة القصيرة. وتصنيفه - مع استنده إلى عينة وفيرة من المراجع - لا يستفد م
يوجد في هذا الجنس الأدبي ذي المئة وجه. فمذا نقول مثلاً عن النصوص المؤلفة
من الأمثل، أو من الحكم، أو التعبير الشعبية، أو الآراء والمتفرقات، من نحو:

"Vulgaires vies" et "En bref" dans *Moi ou autres* (Béatrix Beck,
Grasset, 1994).

'حيوات بذيئة' و'بالمختصر' في 'أنا أو غيري' لـ (بيتريس بيك).

وإن كن 'النص النثري' - وفقاً لـ (م. فينيه) - المعيار الأول للقصة القصيرة، فمذا يقل في نص (جيرارد موردي) *La boulangerie de Marx* (مخبز ماركس) (مجلة قصص قصيرة جديدة، العدد 15)، الذي قدّم على شكل قصيدة؟ وهناك أيضاً القصة الشعرية القصيرة التي توغل برأي (دانييل زيمرمن) في القدم: إذ يقول: «قد يكون ثمة قصص نثرية قصيرة، وقد يكون ثمة قصص شعرية قصيرة. ولكن ما هو - مثلاً - كتب اليهود والمسيحيين المقدس؟ إنه الإنجيل. إنه سلسلة من قصص قصيرة، تكون موزونة [...] وقديم كُنت القصص والقصص القصيرة على شكل قصائد. فثمة إذا إمكانية تامة لتقبل الشكل العروضي الموزون».

وأخيراً، لا تبدو تعريف النقد وتصنيفاتهم مرضية. فتزعج دائماً إحدى القصص القصيرة التي تكون استثناء عن القاعدة الجارية تبنيها بعد جهد جهيد، وتزعج صوراً من عدم الدقة والتقديرية التقريبية: أي بالمجمل تعقيداً جنس لا يستسلم بسهولة للفهم والاستيعاب.

فمذا تُبين في الحقيقة خلاصة (هنري بينك) ذات النقاط الثماني، وتلك التعريف الربعية لـ (رونيه غودن) والسداسية لـ (ميشيل فينيه)، وتلك القوائم المتضمنة أصناف القصص القصيرة، التي تزداد شيئاً فشيئاً طولاً، إن لم يكن التنوع غير المتدهي في شكل القصة القصيرة المعاصرة، وفي محتواها على حد سواء؟ فيشتمل هذا الجنس - بطبيعته - على كوكبة من أصناف الكتب وأنواعها. ويمتلك الكتب في القرن العشرين ميلاً طبيعياً للبراعة الإبداعية. فهم يصنعون ما يحلو لهم، ويبحثون دائماً عن صور مجزية جديدة. وقد يتخذوا مادة للقصة الكتابة بحد ذاتها. فلقصة القصيرة في نظرهم 'نوع من اللهو'، يمنحهم شيئاً من الحرية، ويدفعهم للنيل منها أكثر. ومن هنا يأتي تعدد أشكال نجاتهم. ومن ذلك أيضاً يتأتى تنوع مفاهيمهم الجمالية التي تسهم في تشويش المسارات. ويؤكد هذا الاستنتاج دراسة عمليتين توثيقيتين من قصص قصيرة جديدة، هم :

43 écrivains manifestent pour la nouvelle & 3 rue de l'Harmonie,
mêmes - nouvellistes contemporains par eux 131

(3) شرع هرموني، 43 كتباً يتظاهرون من أجل القصة القصيرة) & (131
قصصاً معصراً بأنفسهم).

– القصة القصيرة وفقاً لأصحاب الممارسة

إذا كن بعض كُتّاب القصة القصيرة في القرن العشرين يلجؤون إلى مفاهيم هذا الجنس – التي وضعها رواد العصر المنصرم – ويتفقون معها نسبياً، فلغالبية البقية تباعد عنها: إذ تُعدّل النموذج أو تبتكر له نواحي جديدة، تتوافق مع مفاهيم هذه الغالبية الذاتية. ويستخدم (بول موران) أسلوباً في التورية يحوّل به الطرفة إلى لحظات متباعدة. ويولي (مارسيل أريان) أهمية أكبر للمعالجة النفسية للحكاية. ويسعى (دانييل بولانجيه) إلى بناء لعبة يخيب بها دوماً تطلع القرئ. ويستعمل (جون تيلور) «نوعاً من النثر بعيداً عن القصة القصيرة التقليدية»، بهدف «إعادة عرض إحساس المرء بمضيه – على النحو الأدق – ، وهو ماضٍ لا يعرضه في تتبعه، بل في صورة فسيفساء من الذكريات المتقطعة» (بيجد رينو & زيمرمن: 1993: 292). ويتقبل الكتبة (آني سومون): «عقباها المفترض لرفضها كل نظرية للقصة القصيرة»، فهي تلتزم دائماً وأبداً «بالانطلاق مجدداً من نقطة الصفر» في كل مرة تكتب فيها نصاً جديداً (بيجد رينو & زيمرمن، 1993: 276). وينقد المنظرون أمم هذا التنوع إلى إعادة وضع الأفكار التي صوره رواد من القرن التاسع عشر موضع التساؤل. فتتمخض عن ذلك معيروتصنيفات نوعية جديدة. غير أن مواجهة هذه النظريات للتطبيق العملي لكُتّاب القصة القصيرة المعاصرين يفضي إلى الاستنتاج ذاته: فالمنظرون – على الرغم من جهودهم – لا يبلغون استفاداً التنوعات جميعها التي يقدمها النتج في مجال النصوص القصيرة. وترجم (فانسن إنجل) ذلك بالملحوظة الآتية: «شمة منذ وقت طويل [...] تعريف للقصة القصيرة تحصل على نوع من الإجماع. بيد أنه إما أن تحمل هذه التعريف شيئاً من العقائدية – إذ يُستعن بها من دون القدرة على صيغتها بوضوح، وأقل من ذلك القدرة على شرحها: وإما أن تكون دقيقة لدرجة أن عدداً مذهباً من النصوص يجد نفسه مرمياً في هذه التبعية لجنس القصة القصيرة» (فانسن إنجل، مجلة دوموند، تموز – آب 1994، ص11).

وبالمجمل، يوضع كل تعريف لأي جنس بصورة لاحقة. ويضع النقد قوانين وقواعد لصوغ ما يفعله أصحاب المدرسة في مفاهيم. لكن التطبيق العملي – كما يُتوقع – غزير دائماً. وكذا الحال في مجال القصص القصيرة: فكل كتب يكتب

ببطريقة التي تبدو له الفضلى. وهو يكتب كم يستطيع وكم ينبغي عليه فعله: إذ تملي عليه نظرته الشخصية عن العالم شكل كتابته ومحتواه. وليس من المدهش في ظروف كهذه أن نرى النقد يمضون في مغمرة التقاط جميع النصوص الموسومة بـ 'قصة قصيرة' في شبكهم النظرية. ولكن نراهم لا يبلغون هدفهم. وإن كن الغموض والتقدير التقريبي يجعلان عدداً كبيراً من التعريف والمفاهيم النظرية المقترحة من النقد يذل رضاً ضئيلاً، فيجب الاعتراف أن الحرج أو بالأحرى عدم المبالاة لدى المبدعين حيل المسألة، لا يقصّران في الإسهام بهذا الوضع. فمذا يقول كُتّب القصة القصيرة عن هذا الجنس الذي يمتنونونه؟ فإذا تعيّن عليهم التحدث عن النظريات، فهم عمومًا يتهربون من كل موقف مبدئي، أو يقدمون مفهوماً تجريبياً وشخصياً: إذ تكون آراؤهم متنوعة بقدر تنوع نتجتهم، بل إنها تصل حد التبذير. وتشهد على ذلك الأعمال التي أنجزها فريق قصص قصيرة جديدة: 3 شرع هارموني، 43 كتب يتظاهرون من أجل القصة القصيرة (ماني، 1987)، و 131 قصصاً معصراً بأنفسهم (ماني، 1993).

وثرجم بلجمل الحرية - التي يمنحها كُتّب القصة القصيرة لأنفسهم - بطريقة تدول المسألة. فلبعض يسعى لتقديم تعريف على شكلة المنظرين: والبعض الآخر متحفّظ أكثر، فيشير إلى أن الأمر مرتبط بآراء شخصية: وآخرون أيضاً يكتبون قصصاً قصيرة لاستعراض مفاهيمهم عن هذا الجنس. وتظهر حقيقة في 3، شرع هارموني إلى جانب النصوص ذات الطبيعة النظرية: مقالات طويلة، وتأملات، ونصوص جدلية:

Pierre Lepape, *L'éclipse et son contraire (L'orgue de Barbarie de de Christian Congiu...)* étouffer de Daniel Sallenave, *Etoffer c'est*

أورغ البربرية لـ (بيير لوبب)، الكسوف وضده لـ (دانييل ساندف)، التندسيم هو الاختناق لـ (كرستين كونجي)... وثمة نصوص تبدو قصصاً قصيرة حقيقية، يمكن تبيينها ضمن القصة القصيرة - الحكاية:

Francis Paillet, *Judas ou le mauvais En compagnie de Zappa de rétine ou le Décollement de de Tony Catano, nouvelliste rétrécissement de Gilbert Gaston*

برفقة زآب لـ (فرنسيس بيه)، جودا أو كتب القصة القصيرة السيء لـ
(ملوني كدنو)، انفصل الشبكية أو التضيق لـ (جيرلير غستون). وفي القصة
القصيرة - الحوار:

il de - Marie Le Sidaner, Trop court, dit - Faits divers de Jean
Michel Friedman

متفرقت لـ (جن - ماري لو سيدانر)، يقول: بلغ القصر لـ (ميشيل فريدمان).
وفي القصة القصيرة - المسرح:

La chaise de Gil Blas de François Coupry.

كرسي جيبل بلاس لـ (فرانسوا كوبري).

والموضوعات المتدولة في هذين العملين جد متنوعة، فلا نرى في 3، شرع
هرموني تفكراً حول نظرية الجنس فحسب، بل نجد استتدجت عن المكنة
الحالية للقصة القصيرة في المجتمع وفي عالم الآداب، وفي 131 كتب قصة قصيرة
معصر...، كل واحد من هؤلاء الكتب إما لاحظ شيئاً، أو التف على شيء، أو
قلّب التوجيه الأولي لرواد اللعبة، بتحكمه - وفق هواه - بلصفحتين الممنوحتين له،
وبتحكمه بالمسميت. وبهذا لن نقوم بتصنيف جميع أفكارهم، بل بتجميع الآراء
التي تؤوب مع القدر الأكبر من الإلحاح. فلك آراء تخص الاصطلاح، والتعريف،
والملاحح الخاصة بلقصة القصيرة.

المجال الاصطلاحي

نلاحظ في فرنس وجود خلط كبير استمر طويلاً بخصوص مفهوم 'القصة
القصيرة'. وتجمع (مرغريت دو نافر) في مؤلفه *Heptaméron* (هيتاميرون) تحت
مسمى: 'قصص قصيرة' سلسلة من الحكايات الرمزية والتعبيرية؛ ويعطي (جن دو
لافونتين) عنوان 'قصص قصيرة' لقصصه الموزونة شعراً؛ ويسمي (ألفونس دوديه)
دواوينه *Lettres de mon moulin et Contes du lundi* (رسائل مطحنتي وقصص
الاثنين)؛ ويحرر (بروسبير ميريميه) بين 'قصة' و'قصة قصيرة' أمم مؤلفه *Federigo*
(فيديريكو)، وبين 'قصة قصيرة' و'رواية' حيل *Colomb* (كولومب)؛ ويطلق
(جن بول سرتير) على *La nausée* (الغثين) 'حكاية' في حين يعطي نشره للعمل
تسمية 'رواية'... ويؤكد (ت. أوزوالد) متحدثاً عن تكوين هذا الجنس أنه: «ثبنى

القصة القصيرة انطلاقاً من الأجناس المجورة والمحذية، في حين تكون تلك الأجناس بذاتها في مرحلة الحمل، (أوزوالد، 1993: 11). وربما ما زلنا ننزع إلى اليوم - بسبب هذا القرب النوعي - نحو صهر 'أجناس قصيرة' في بوتقة واحدة. ويمكن لأمر آخر الإسهام أيضاً في اللبس الاصطلاحي، فمع شيوع القصة القصيرة في كنف الآداب الأوروبية المتنوعة، تمكنت المسميات التي استعملها الكتّاب الأجنب من التأثير في مفاهيم الكتّاب الفرنسيين. وهكذا، يقصد الأسبني بـ *novella* 'رواية' وبـ *novela corta* "قصة قصيرة"؛ والإنكليزي يسمون *novel* رواية، في حين تكون قصة قصيرة *a short story*؛ وكذا حل مفهوم "ficciones" الذي روجّه الأرجنتيني (بورج). وخلال النصف الثاني من القرن العشرين، لم يكن المنظرون يسعون لتمييز القصة القصيرة عن أجناس أخرى مثل الرواية والقصة والحكية والأقصوصة...، استمر أصحاب الممارسة بهذا الخلط، إما بسبب مفهوم شخصي عن هذا الجنس، أو بسبب عدم مبالاتهم.

فيعطي المؤلفون لكتابتهم مسميات مختلفة في العملين اللذين أنجزهم فريق *Nouvelles Nouvelles* (قصص قصيرة جديدة): إذ يطلقون عليها بالتأكيد: 'القصة القصيرة'، ولكن يسمونها أيضاً: 'نصوص قصيرة'، و'نصوص مختصرة' أو 'أشكلاً قصيرة' و'شكلاً من النشر القصير'. ويفضل البعض مصطلحات 'حكية' أو 'أقصوصة'. ويرى (أوليفيه دولو) أن المصطلح الأنغلو-سكسوني 'short story' (بالفرنسية "histoire courte" أي أقصوصة قصيرة) تناسب نصوصه أكثر. وقد يصف أحد الكتّاب ما يكتبه بـ 'أشياء'، قديماً إن «نشري هو الذي يكتب 'قصص قصيرة' على الغلاف: أما أنا فأكتب أشياء مثلم تأتيني، متمردة على اللصقة التعريفية، فلا جدس بضرورة غمضة هو الوحيد الذي يسوغها» (بيجاد - رينو & زيمرمن، 1993: 158). فلا يؤمن (جن - مارك أويير) كثيراً بخصوصية جنس قد نطلق عليه 'قصة قصيرة'. ولا يظن (كريستين بروش) أن تكون القصة القصيرة جنساً مستقلاً: ففي نظره: «تشير الرواية والقصة القصيرة معاً إلى نظرة موحدة عن الأدب، أي من الضروري تحديد أسلوب الحكية التي ننوي معالجتها وتحديد شكلها وطولها، وهذا كل ما في الأمر».

ويصرح (دانييل أبريز) في المنظور ذاته أنه يلصق وسم 'رواية' أو 'قصة قصيرة' على نتاجته، وفق لمزاجه: «قصص قصيرة، أم روايت.. وهل أدري؟ [...] في اللحظة هذه، لا أدري بعد ما أكتبه، ولافتقد الأفضل، ألصق عليه وسم رواية أو قصة قصيرة، فهذا مرتبط بمزاجي» (بيجد - رينو & زيمرمن، 1993: 22).

ويصل الأمر ببعضهم حدّ الشعور بحرج في أنفسهم من مفهوم 'جنس'، ويفضلون أن يوصفوا بكل بسطة بـ 'كتب الخيل': «م برح مفهوم 'جنس' يقزني. فأد قبل أن أكون 'قصداً' أو 'روائي'، أعد نفسي كتباً باللغة الفرنسية، وكتب خيل محض» (بيجد - رينو & زيمرمن، 1993: 298).

فتمسي القصة القصيرة جنساً طريفاً «له إطلالات في الأركان جميعها وفي العصور المختلفة: إذ ينحدر من مختلف الأنسب، ويهدف لتشويش المسارات على النحو الأفضل» (بيجد - رينو & زيمرمن، 1993: 65). فتعرب آراء الكتّاب بخصوص مفهوم 'القصة القصيرة' عن تنوع مفاهيمهم التعريفية والجمالية عن هذا الجنس، بل عن تبينها أيضاً.

التعاريف

اعتد القاصون على تعريف القصة القصيرة قياساً مع الرواية، وهم مجمعون على عدّ الإيجز المعير الأول لهذا الجنس. فالقصة القصيرة في نظر (رونيه بونيلي) «نوع من الرواية أخضع لنظم تخفيف الوزن، وسردية وضعت في حالتها النشطة»، وهي برأي (هيرفيه لوتيليه) «نوع من الرواية القصيرة جداً». ويزعم (كريستين كونجي) على شكلة (ستندال) أن: «القصة القصيرة مرآة نصحبها في نزهة على طول الطريق. ولما كنت هذه المرأة مهشمة، لعب القاص على وتر تألق الأضواء وتدققها، بلا سعي منه إلى إيرادها في حكيّة واحدة، ومن دون زعمه بإيجاد التناغم بينها. فم يهمله هو اللحظات الأساسية والمصيرية في التجربة الإنسانية». ويعرّف (بييرميرتون) هذا الجنس بالعبارات الآتية: «الرواية رمزية كأوبرا: والقصة القصيرة هي كموسيقى الغرفة. وإن كنت الرواية 'مرآة نصحبها في نزهة على طول الطريق'، فليست القصة القصيرة سوى قطعة من مرآة نستطيع أحياناً التعرف فيها على أنفسنا بصورة كاملة..» (بيجد - رينو & زيمرمن، 1993: 218).

فالتعريف تتدقّض في بعض الأحيان، وتأخذ القصة القصيرة موضعاً لها - وفقاً لـ (موريس شافرديس) - بين الرواية والشعر، فيقول: «كيف للمرء أن يكون كتب قصة قصيرة، إن لم يكن شعراً في ثلاثة أربعه، ليكون الروائي في ربه الأخيرة». ويردّ (جن نويل بنكراسي) قائلًا: «القصة القصيرة ليست بين الشعر والرواية، ولا ينبغي أن تتشدهم بالاعتراف به، فهي في آن معاً الشعر والرواية مأسوران ومُسندان عريين بعيون مفتوحة إلى جدار العالم». وتعرض (ميرين أوريكوست) قائلًا: «القصة القصيرة أدب صرف، لأنها تستبسط شكلها لتصنع مدتها، ولأنها ليست رواية أو حكاية أو قصيدة، فهي غير موجودة عمومًا إلا عبر تأكيدها لاختلافها».

أخيراً نقول: لا تُبرز التعريف (إن كن بإمكانك عدّه تعريف) التي قدمها الكتّاب سوى الإشكالية القائمة حول هذا الجنس. فلا يندمج جله - الذي يبدو جزئياً وبسّطاً - إلا في معيار الإيجاز، في تضاده مع الرواية. بيد أنه لو كن متطلب الإيجاز يفرض نفسه بصفته إشارة لا جدل فيها للاعتراف المدي بالقصة القصيرة، فإنه غير كافٍ لتمييزها، وذلك لوجود العديد من الأشكال الموجزة الأخرى، من نحو: الحكاية والقصة والحكاية الرمزية.. ويرى (فنسن إنجيل) أن عدداً من هذه التعريف «يلعب على وتر الأسلوب المجازي، ليبلغ صراحة حدّ الإبهام». فتقول التعريف - العجزة دوماً عن تقديم شرح واضح لأبعدها المحتملة - إن القصة القصيرة بالنسبة إلى الرواية هي ما تكون عليه 'السودات' بالنسبة إلى السيمفونية، وما تكون عليه المئة متر بالنسبة إلى سبق المراتون، وإن كنت الرواية زوجة، كنت القصة القصيرة عشيقته.. وهذا النوع من المقاربة - فضلاً عن افتقاده للدقة - لا يتوصل إلى تعريف القصة القصيرة بوصفها جنساً مستقلاً تماماً. ويبقى بعد ذلك التمعّن فيم يقوله أصحاب المدرسة عن سمات الجنس بخصوص الموضوع وتقنيات الكتابة: أي بخصوص كل ما يشير إلى الناحية الجمالية في القصة القصيرة.

الموضوع

تضم القصة القصيرة في القرن العشرين كوكبة غنية من الموضوعات. ويميز (رونيه غودن) خمسة أنواع منها، هي: قصة الحياة اليومية القصيرة، وقصة التفرد

القصيرة، والقصة الخيلية القصيرة، وقصة الخيال العلمي القصيرة، والقصة القصيرة المسلية. وقد يسهل إغناء هذا التصنيف بزيادة القصة القصيرة السيسية، والتاريخية - مثلاً - ، وقصة السيرة الذاتية القصيرة، والقصة الجنسية القصيرة...: نظراً لامتلاك كل كتب ميلاً خاصاً لأحد الموضوعات.

فيزعم معظم الكتّاب في العملين الآنفين الذكر الواردين في قصص قصيرة جديدة أن الحياة اليومية هي التي تثير موضوع القصة القصيرة. فيمكن لهذه الأخيرة أن تأخذ في الواقع شكلها انطلاقاً من عنصر مبتذل ظهرياً، من نحو: خبر من المتفرقت، أو رؤية شيء، أو لقاء، أو شعور مشوش...: أي بمجمل من مادة مأخوذة من الحياة اليومية.

ويلج البعض على مظهر الأحداث المخالف للمألوف. فالقصة القصيرة وفق لـ (آن براغنس) «تعشق التقط لحول القدر»، وفقدان التوازن الذي يحدث فجأة تحت وطأة قلقلة غير مألوفة في الحياة اليومية. أم (كريستين بروش) فتظن أن القصة: «تأقلم مع قشور الغرابية، ومع ريبة الجنون، ومع كل ما يسمى 'استثناءات'». وأم (جك بينس) فيعبر عن رأيه مستعملاً العبارات الآتية: «يمكن تعريف هذا الجنس كم يلي: يظهر في خضم عالم واقعي تدمر حدث خرق للطبيعة يُطلق حركة من الاضطراب في العلم، ثم يختفي. فتلك العودة إلى النظم الطبيعي هي التي تعطيه الأصالة، وتمنحه مكنة مستقلة في الأدب الخيالي» (بيجاد - رينو & زيمرمن، 1993: 44).

ويشير آخرون إلى المظهر الدراماتيكي المحزن للحكايات التي تقصها القصة القصيرة. فيرون أن: «الحياة لا تختص بالمرح»، وأن «السعادة لا تُروى»: ويزعمون أنهم يكتبون من أجل «ترجمة حقيقة العالم المحبطة والفضلة». بل ينحاز (مرك فيدر) لإعلام القرئ بالآتي: «تذكر دائماً أن الكتابة هي دراما. فلا تعيد القصة القصيرة سوى عرض انكسارات الحياة، والجنون، والعوز، والقصور، والشر. ويمكن أولئك الذين يميّدون في السعادة الإعراض عنها: فالسيدة الجميلة المتذمرة ليست حليفته» (بيجاد - رينو & زيمرمن، 1993: 310). وفي ما يلي ملحوظة أخرى: إن كن معظم الكتّاب يعتقدون مثل (هيبرنيس) أن الموضوع - الذي يتوافق في الغالبية الغالبة مع مفهوم 'الحكاية' - ذو ضرورة قاطعة للقصة القصيرة، فلبعض

يفضل تصميم نصوص 'لا يحدث أي شيء' فيها. ولا يتردد (جن فوجير) في إعلان ميله لهذا النوع من الكتابة، فيقول: «لما ظهر مجلدي الأول، الذي قدّم له (مرسيل أرلان)، تبين بعض نقد القصة القصيرة التقليدية الهوين أنه في قصصي 'لا يحدث أي شيء'. وفي ذلك إطرأ لطيف. فجمالية القصة القصيرة لدي ليست في واقع الأمر مطابقة لتلك التي لدى (موبسن)، الكاتب المحترم. بل هي جمالية (تشيكوف)، الكاتب المدهن، الذي كن يمنح مجريّات الحكاية المحبوبة جيداً أهمية أقل من استحضار لحظة أو حالة معينة، بطريقة مكثفة [...]؛ فقد استشعر الضعف الذي سيصيب الموضوع في المستقبل» (بيجد - رينو & زيمرمن، 1993: 153).

وشقّ (مرسيل أرلان) - في منتصف القرن العشرين - سبيلاً لعبور هذا الجنس: إذ أكد: «إنه لنصر للقصة القصيرة أن تبدو مصنوعة من لا شيء غير اللحظة، أو الحركة، أو الومضة التي تعزلها، وتستخلصها، وتكشف عنها، وتملؤها معنى وإحساساً». واتباع العديد من الكتّاب المعاصرين هذا السبيل من بعده. بل مضى البعض إلى أبعد من ذلك، مختزلين الموضوع في وصف كئنت أو أشياء، وفي استحضار للطبيعة أو الحالة النفسية. فيمكن الغرض الأول لهذا النوع من النصوص في عمل يصف الكتابة. ويمكن بهذا النحو لأي شيء أن يكون موضوع القصة القصيرة، حاله في ذلك حال أشكال الخيال الأخرى (كالرواية والحكاية وغيرهم...). فيصرح (إبير حداد)، بخصوص التخيل أن: «الريح يمكن أن تصدر عن كل واقع، فالموضوعات لا نهاية لها، ولا تتطلب لكي تظهر سوى تحفيزاً ممن وقع عليه اختيار القدر». فيمكن القصة القصيرة أن تنطلق من حدث لا قيمة له في الحياة اليومية، أو من صورة ملحوظة، أو من تفكير في الطبيعة البشرية - مع تحديد لمسوغته ونتائجها - ، أو من حلم كف قد رأيناه ليلاً.. فالقصة القصيرة تتراوح بين ما هو مبتذل وخطير، أو مزح وجدي، أو عادي وغريب، أو حقيقي وغير حقيقي. فهي تسعى لأن تقول كل شيء، أو تنحصر في عدم قول أي شيء. لذا يهتم المنظرون - في دراستهم لهذا الجنس - بطرق تداول الموضوعات أكثر من اهتمامهم بأنواعها.

الإيجاز

أغلب الكتّاب يعدّون الإيجازَ أوّلَ سمة تعريفية بالقصة القصيرة، إن لم يكن سمته الوحيدة. ولنتناول من جديد التعريف المشر إليها آنف: إذ ترى (دانييل سالف) أن: «الإيجاز يكون السمة التعريفية الحقيقية للقصة القصيرة». ويصل (بيير لوب) حدّ إنكار منحها أي معيار آخر: «القصة القصيرة: كن نتولها كذلك، سذجة أو مكرة، من غير أن نطلبها بمعرفة نسبها الأبوي ولا بمناطق سكنها الراقية. فقد كنت كم هي، جيدة أو سيئة، هادئة مثل بركة، أو مفروشة بالأشواك والقواطع. قصيرة هي، وهذا كل ما نعرفه عنها. إنها إبداع قصير من الخيل».

بيد أن مفهوم الإيجاز نسبي، فثمة كتّاب يشعرون بالارتياح في مدى قصير: ويروق لآخرين تغيير طول أنفسهم. ويوافق (جورج كوليك) على أن تكون القصة القصيرة «حكية موجزة عموم»، لكنه يصر على الخاصية المرنة في امتداد هذا الجنس، فيقول إنها: «حكية موجزة عموم، بذوّه بسيط، وتعرض عدداً قليلاً من الشخصيات. والقصة القصيرة نوع من المدة المطاطية، فيمكن لها أن تطول حتى تبلغ حجم كتلة كبيرة من حوالي مئة صفحة (كونرا، لو كليزيو)، وأن تقلص في حد أدنى مذهل مكوّن من ثلاثة أسطر (فينيون)» (بيجاد - رينو & زيمرمن 1993: 190).

فينحو غالبية كتّاب القصة القصيرة المعاصرين نحو التقصير، ولكن يختلف مفهوم الطول بين كتّاب وآخر: إذ يندر أن تتجاوز قصص (آني سومون) القصيرة خمس وعشرين صفحة، في الوقت الذي تتراوح فيه قصص (بيدريكس بيك) بين الأربع صفحات والثمانين صفحة. وإن كن (ميشيل أريفيه) يصمم قصة قصيرة «مختصرة، ومكتلة، ومكثفة، من أربع صفحات إلى عشرين صفحة، لا أكثر من ذلك ألبتة»، فيكتب (ديديه دايننكس) «نصوصاً متوسطة الطول، من 50 إلى 100 صفحة، تحر بين القصص القصيرة الطويلة والروايات المصغرة». فأين يتوقف القصير؟ وأين يبدأ الطويل؟ يُبدي عدد من كتّاب القصة القصيرة - الذين سئموا المسألة - عدم مبالاة لذلك، مع تبينهم أنه «قد لا يجول - فعلياً - في خطر أي منظر في الفن التصويري أن يُسند جمالية الرسم إلى حجم اللوحات» (بيير لوب، 3 شرع هرموني، 1987، ص 10 - 11).

الاقتضاب

يرى عدد كبير من الكتّاب أن الإيجاز في القصة القصيرة يفرض قانون كتيبته. فيمكن لهذا الجنس الأدبي أن: «يُظهر السرّ للعلن بأدنى حد من الكلمات»، فينجح «بحفنة من الأسطر بستثرة العوالم». واستجابةً لنظمي الإيجاز والاقتصاد، ترتبط القصة القصيرة - وفق لـ (رايمون جن) - بنمطين في التعبير، هم: نمط شعري ونمط سينمائي. فالأمر مرتبط بالتصويب، وإحكام البناء والإيقاع والسرعة والشدة، من ناحية؛ وبفن الحوار (السيناريو) والحركة الذي يعرض ضمناً مقاربة بصرية ووصفية للأشياء والأشخاص، من ناحية أخرى.

ويعتقد عدد من الكتّاب أن القصة القصيرة تلجأ في الغلب إلى المُضمر، لأسباب تتعلق بالاقتصاد والنجاعة. فتترك للقارئ الاهتمام بتأويل السلوكيات والأحداث، انطلاقاً من عدد من المعلومات: لتتجنب كل شرح، وحتى ذاك الذي «يكن في اسم ظريفي بسيط». والقصة القصيرة - - في نظر (ميراي بيس) - هي: «انغمس في الصورة، واستكشف جمدها: إذ يُهيأ المعنى للظهور بعد تنويمه مغناطيسي، أو بعد انصهره طوعاً، بلا أي لزوم للشرح: فيمكن للشرح أحياناً أن يقضي على الرواية، وهو يقضي على القصة القصيرة بالضربة القاضية» (بيجاد - رينو & زيمرمن، 1993: 47). فأما (نويل دوفولكس)، فيعدُّ جملة (نيتشه) الآتية أحد مبدئه في الكتابة: «أوجزوا، وأتيحوا لي التبؤ، وإلا فستسأمون زهوً فكري». ويظن البعض أن التورية أو إضمر القول يُفرض لكونه خيراً جمالياً. فيؤكد (مرسيل شنيدر) أن: «القصة القصيرة جنس أدبي له قوانينه، وروحه، وعظمته، وجماله الخاص. وهي للكتب حالة ذهنية، وخير جمالي، وتحيز للتورية والاقتضاب» (بيجاد - رينو & زيمرمن، 1993: 278). وأما (آني سومون) فتشرح قائلة: «فليبقَ الحقيقي في الأدب ممزوجاً دائماً بالغيب، وليؤلف كل كتب بالاثنتين، فيكونن كجرعة تمنحه التفرد. لكن الجرعة في فن القصة القصيرة تكون دائماً لصالح الغيب، كما لو كن [...] القصص يصنع قصته القصيرة بغير المقول ويُدرج عدداً من الكلمات عليه» (بيجاد - رينو & زيمرمن، 1993: 276).

ويذهب آخرون إلى أبعد من ذلك مقترحين في وقت واحد 'التورية الداخلية' لاستثارة «القرئ حتى الحد الأعظم»، و'تورية السقوط' للدعوة «إلى الاستطالة أو التسؤل». وهذا ما يقود (كريستين كونجي) إلى التحذير من الإفراط الممكن وقوعه، فيقول: «قد يستخدم كاتب القصة القصيرة أشكالاً أسلوبية خاصة: إذ يقدم 'إشارات' سيؤولها القرئ...[1] ولا يجب إساءة استخدام 'الإشارة'، فيمكن للاستعمال الأهلج للتلميح، أو التورية، أو الإيماء أن يحرف القراء عن الطريق، جاعلاً القصة القصيرة غمضة ومنسقة أكثر من اللزوم».

وترى (دانييل ساندف) أنه بالإمكان 'اللعب' على التورية و'ضدها' (تعترف بعدم القدرة على منح اسم للتقنية المضادة للتورية). وتحتج بأحد الضوابط الأكثر حيوية في الفن السردي، وهو التفوت بين زمن السرد وزمن الأشياء المسرودة: فالتقنيتان المتضدتان تتيح له وضع تقليص الوقت وبسطه موضع التطبيق بشيء من 'الدقة البهيجة'.

فتسير الآراء، بخصوص الاقتضاب، في اتجاه الهدف ذاته. لكنها تختلف في موضوع الوسائل المؤدية إليه. فيطبق بعض الكتّاب قانون الشعر والسينما، ويلجأ آخرون إلى المضمر أو إلى قانون الصمت، ويلعب آخرون على وتر التورية و'ضدها'. ونلاحظ لديهم، بتنوع المباحث والحكايات الرمزية، «ثوابت للحس المرهف، ورغبة في المحافظة على الحقيقة الأكثر واقعية واكتزاً وتكثيفاً، وذلك باستعمال الشكل الأكثر إيجازاً وطريقة الكتابة الأكثر انضغاطاً» (بيجد - رينو & زيمرمن، 1993: 276).

اللحظة القوية

يُصوّر الزمن في القصة القصيرة أنه تتابع من لحظات محدودة، 'تجسدها' - نوعاً ما - أحداث متعددة، تقع على نحو متتالي. وخلاف الرواية التي تسعى جاهدة لإظهار الزخم الزمني المعيش، تتمسك القصة القصيرة ب'زمنية مرتبطة بالأحداث' (وفقاً عبارة ت. أوزوالد): وهذه الزمنية مؤلفة من سلسلة من أجزاء الحية، ومن اللحظات المتجورة أو المتراكبة. ويبرز هذا النوع من الزمنية السردية في القصة القصيرة المعاصرة: ومنه جاء مفهوم الـ 'فلاش' أو 'اللحظي' الذي يميز كتابتها من حيث الجوهر.

ويسلم معظم الكتّاب برأي (روجيه غرونيه) عن الناحية الزمنية للقصة القصيرة، فيقول: «الرواية، هي الزمن. والقصة القصيرة، هي اللحظة». وفي نظر (هيرفيه بزان): «إن كنت الرواية تحدث في الزمن، فهتدم القصة القصيرة ينصب على توقف يصيب هذا الزمن»: إذ تقدّم غالباً: «فرصة التقاط الناس في لحظة فريدة أو معبرة من حياتهم». والحاصل أن كتابة قصص قصيرة هي كتابة «تقلصت الزمن»، أو كتابة «أزمت»، أو «عقد درامية».

وترى (آن براغنس) أن: «القصة القصيرة تفضل - على نحو دائم تقريباً - خط القوة حيث يكشف الحدث والصراع عن شطرهم الأكثر حيوية. فهي تعشق التقاط تحول القدر، وفقدان التوازن الذي يحدث فجأة تحت وطأة قلق غير مألوفة في الحياة اليومية... فكيف تستغل القصة القصيرة هذه اللحظات المفصلية، التي يحكم عليها غالباً أنها مصيرية في الخبرة البشرية؟ تظن (ميراي بيس) أنه «إذا أمكن تشبيه الرواية بمسيرة شخصية واحدة أو شخصيات عدة - تكون متسلسلة قطعاً وفق خط يُدفع إليه التسلسل الزمني أو لا، فهي أفقية أي كن الشكل المعتمد - فإن القصة القصيرة يمكن أن تُشبه بنغمات في اللحظة - فتكون شقولية قطعاً وتمتلك درجات في العمق». ويعهد إلين (فرانسوا تيبو) بتقنيته قديماً: «تروي القصة القصيرة لحظة محددة، لحظة ينقلب فيها مصير الشخصية، فيأخذ شكله النهائي. وخلافاً للرواية حيث تكون جميع الاستطرادات ممكنة ويكون قدر الفرد متصوراً في مجمله، لا تتوقف القصة القصيرة عند نتائج اللحظة أو الأزمة أو المشهد البرز، الذي يقترح الكتّاب على القرّاء مشاهدته تحت المجهر. فالقدر قد انقلب رأساً على عقب، والقصة القصيرة قد انتهت» (بيجد - رينو & زيمرمن، 1993: 298).

ويتوقف إيقاع القصة القصيرة على اختيار اللحظة القوية. ونعلم أن لهذا الإيقاع إسهام في الحركة الداخلية للنصوص القصيرة. فيميز المنظرون بين وجهين من الإيقاعات، هم: الإيقاعات الزمنية والإيقاعات السردية. وتقد القصة القصيرة في الحالة الأولى إلى خيارات ناجزة حكم، وذلك تبعاً لتركيزها على لحظة معينة أو لتغطيتها شطراً واسعاً من الحياة: فتوسّع اللحظة أو تقلص المدة لتحصر بأوقات

تحولاتها الأساسية. وكذلك الأمر بخصوص الحالة الثانية، فيتسرع إيقع الكتابة أو يتسع تبعاً للتأثيرات التي يهدف النص إلى إحداثها.

فينبغي أن تكون القصة القصيرة – برأي الغالبية العظمى من الكتّاب – قسطنطية وسريعة وحسمة. ويجب عليها إطلاق «الحقيقة الدقيقة والسريعة لموقف أو لشعور» (نويل شتليه). فهي «تمنع الكتّاب من أخذ متسع من الوقت، وتجبره على الإقناع بسرعة، وعلى خوض حرب إغواء خطفة» (رونيه بونل). لذا ينبغي عليها «تثبيت اللحظة، والمجيء بالشعور أو التفكير من البطن إلى السطح، بلا تفكير سبق ولا لغو، وبلا حشو في الأسلوب ولا الأفكار» (آن براغنس)، لا بل إنها «تقتلع من الحكاية الجنب السردى، الذي يكتسب قيمة أكبر في الرواية» (كمال ابراهيم). وتصف (آن دومير) السرعة الإيقاعية المطلوبة في القصة القصيرة بالعبيرات الآتية: «إنها تستجيب لأسلوبها المتسرع بالإيقاع المتناغم. وتقطع الأنفاس، من دون وجود فترة سكون ولا استراحة، بل سير إلى العذاب، وسير إلى المتعة. حبل يمتد فوق... حتى السقوط...، أو حتى بلوغ النقطة طرب» (بيجد – رينو & زيمرمن، 1993: 153).

فيظهر القاصون متفقين على أن الأسلوب في القصة القصيرة يكمن في «الإيقاع أولاً»، فيجب أن تكون القصة القصيرة سريعة؛ وذلك على الرغم من وجود آراء تجعل كل شيء منوطاً بالقصة التي يُراد تناولها وبالتأثيرات التي يُستهدف إحداثها. ويشير (رونيه دو سيكتي) أن كلاً من الاقتضب والسرعة يمضيان سويًا، فيقول: «تطلب القصة القصيرة طاقة مركزة وحسمة وعنفية. فيجب أن يُقل كل شيء بسرعة، ومن دون ترك أية فرصة لتوبة لاحقة» (بيجد – رينو & زيمرمن، 1993: 106).

السقوط

يرى كثير من المنظرين أن «القصة القصيرة دخولٌ في المدة الآسرة، وتصعدُ سردي يقود بفعالية نحو الذروة، وقرارٌ صادم يحدثه سقوط قد يكون لوحده تقريباً خصوصية هذا الجنس» (فانسن إنجل). بل يؤكد البعض أنه: «بلا السقوط، لا قصة قصيرة ألبتة». غير أن آراء أصحاب المدرسة في هذا الموضوع متبينة جداً.

ويخمن بعض الكتّاب، الذين ظلوا أوفياء لهذا المبدأ، أن «قوانين هذا الجنس تتطلب ختمة من السقوط الشديد، والمذهل والقطعي» (بيجد - رينو & زيمرمن، 1993: 224). فهم يطلبون أن يكون في القصة القصيرة «حجة لتقف الأقصوصة على قدميها» و«سقوط لتكون محبوبكة جيداً» (بيجد - رينو & زيمرمن، 1993: 38). فيجول في بلهم المحافظة على السقوط على طريقة (بوي)، أي أن: «الهدف هو إدهش القرئ، واقتلاع ابتسامة أو عبوس منه، كم لو كن قدريين على سحب محفظة نقوده منه تحت تهديد السكين. لذا فالأمر مرتبط بمحفظلة على السقوط، ويكتبة الأقصوصة - كم كن يطلب (بوي) - بناءً على آخر سطر فيها» (بيجد - رينو & زيمرمن، 1993: 140).

ولكن، ثمة عدد لا بأس به من الآخرين الذين يعرضون ذلك، أو يضعون أنفسهم في منأى عنه: ومن هنا جاءت مفاهيم 'السقوط المفتوح'. ويبلغ الأمر بهؤلاء حدّ 'إلغاء السقوط'، لتكون النهاية مقلقة. فيفضل أولئك الكتّاب السقوط المفتوح الذي يكمن في «ترك القرئ في لهفة الانتظار أمام تعدد النهايات الممكنة التي سيثيرها تقصد الانقطاع غير المنتظر للحكية»، ويؤثرونه على السقوط المغلق الذي «يختم الحكية وفق نمط الحيز الذي ينغلق على نفسه بصورة قطعية». ويظن بعض الكتّاب أن السقوط لا يفرض نفسه على نحو مبدء مطلق. ويأملون فقط أن يكون كمالاً عند وجوده، وإلا سيطال القصة القصيرة الفشل: «هم أهمية وجود سقوط أو عدمه. فإن كن ثمة سقوط، فليكن آتياً من تلقاء ذاته، في مجرى الأشياء. فهذه الرغبة في غير المنتظر مضرّة [...] لأنها تجعل من القرئ طفلاً لا يود معرفة نهاية الحكية، وتجعل من الكتب لاعب خفة، ومُخرج مهتم بالموثر. بيد أن التأثير يكمن وراء كل كلمة، ويمكن له أن يولّد أيضاً من غياب ختمة، أو من نهاية محبوبكة جيداً، وذلك غياب يفتح أمام الحكية فرضية الهوية» (بيجد - رينو & زيمرمن، 1993: 179). ويقترح (جيمس غريسيه) بصراحة - ضمن هذه الذهنية ويهدف حرف انتظار القرئ المعتد على طقس السقوط - 'غياب السقوط' بحد ذاته، فيقول إنه: «القرئ يرقب مع انطلاق الحكية السقوط، ولا يجرؤ الكتب المتوخي للدقة، والعالم بهذا الانتظار، على تخييب ظنه إلا عن طريق

التمويه، فيكون ذلك أسلوباً آخر للاستسلام لطقس السقوط من خلال مفاجأة غيب المفجأة» (3 شرع هرموني، ص124).

ومنتهى القول إن بعض الكتّاب قد يرفضون السقوط قطعياً، فيرون أن «القصة القصيرة أقصوصة لا تروي حدثاً استثنائياً أو لافتاً بجماله أو خيليه، ولا تتضمن سقوطاً غير منتظر، ولا تتضمن جزءاً من الحياة، فهي تستغل موقف فريداً، منفصلاً عن كل سياق، وموضوعاً تحت زجج مكبر» (بيجد - رينو & زيمرمن، 1993: 235). والسؤال المطروح عقب كل حكاية، يبقى معلقاً، بلا إجابة. فلا يقدم كتب القصة القصيرة مفتاحاً، ولا شرحاً؛ بل يترك القارئ في الشك والتساؤل، عرضةً لكبت محتمل. لذا تدعُ القصة القصيرة المجال مفتوحاً أمام التأويلات بجميع أنواعها.

البراعة والإتقان: حق القاص وواجبه

لا يخطر في بال أحد في اللحظة الراهنة أن يفرض على كتّاب القصة القصيرة قواعد تقنية. وإن كن الكتّاب يعترفون في الواقع بوجود أنواع معينة من القصة القصيرة، أو تقنيات معينة في الكتابة، فيكون ذلك - على وجه الدقة - بهدف الابتعاد عنها، أكثر من أن يكون للاستعانة بها. والحاصل أن القصة القصيرة تبدو غير قابلة للتعريف، وتستعصي على كل نموذج، فضلاً عن أن ممتنهيها يدركون فيها: «جنساً أدبياً يلزمه القدر الأكبر من البراعة». وتظن (كاترين لوبرون) أنه تحت وسم قصة قصيرة «تقبل أنواع متنوعة وغير مقيّدة، على نحو المقدمة الموسيقية والسونات القصيرة والبرهة الموسيقية عند شوبيرت ونشيد البلاد...». وتشبه (ليندا لو) القصة القصيرة بـ «نشيد لا تصحبه موسيقى، إذ يتيح التثقل بين التدرجات كلها». ويذهب (جورج كوليك) إلى أبعد من ذلك بتأكيد أنه: «القصة القصيرة ثرى متعونة مع القصص بمرونة كبيرة. فيمكن لهذا الأخير أن يجعلها تأخذ جميع الأشكال السردية التي يريد، وأن يزواج فيها بين الأجناس جميعاً...». فالقصة القصيرة جيدة لمورثتها الذي يمكنه أن يصنع منها ما يدور في خلد: لدرجة أنه يستطيع في كنف القصة القصيرة - إن كنت لديه الرغبة والخيال والدافع - أن يطيح بنصية الكتابة، ويدمر المنطق، وينأى بنفسه بعيداً عن الضوابط - وأن يتكرر. يتكرر» (بيجد - رينو & زيمرمن، 1993: 190). وتسمي القصة القصيرة

عندئذ ميدان لعب، يمكن للكتب التعبير فيه عن ذاته بأكمل حريته. فبإمكانه تأليف نصوص «تتوافق نقطة بنقطة وخط بخط، مع مضمون تعريف القصة القصيرة وفقاً للصفائين»، أو أن يدع الأقصيص «تهرول وحيدة تمام على قوائمها الخضراء الصغيرة، دونما اكتراث للحدود التي ينبغي بلوغها أو عدم تجوزها» (بيجد - رينو & زيمرمن، 1993: 20). فالقصة القصيرة تدعو إذاً إلى التجدد المستمر، وتتطلب جهداً دائماً للإلتصاق: إذ ترى (مرسيل آرلاند) أنه «يمكن لتحوير اللهجة أو تشويه المظهر أو إبراز أحد الملامح أكثر من اللازم أو تقديم صورة مفعمة بحيوية زائدة، أن يدمر كل شيء في القصة القصيرة: فهي لا تصفح». وينضم (هيرفيه بزان) إلى (مرسيل آرلاند) عندما يقر أن: «الاقتضاب والاكتنز والتوازن واللغة التي تقتضيها، تجعل منها جنساً مُتطلباً». ويقول: «يمكن أن يصيب المرء وهن في مسافة 1000 متر. ولكن ليس في مسافة 100 متر. وتكون القصة القصيرة إزاء الرواية في الحالة ذاتها، أي ليس لها الحق في ارتكاب أدنى غلط». والمستنتج هو أنه فن صعب، قوامه الدقة والمتطلبات الصرامة: إذ يتفق كُتّاب القصة القصيرة المعاصرون على ذلك بالإجماع تقريباً. ويؤكد (فريدريك تريستن) أن «الكتب يُعرف بقصصه القصيرة»، لأنها تطالبه بإظهار «مميزاته في الاكتنز والوضوح، وإحساسه بالإيقاع والتوازن، والدقة والنداوة في أسلوبه الخاص: كل ذلك في آن معاً» (بيجد - رينو & زيمرمن، 1993: 306). وتتصور (ريجين دوفورج) عمل كُتّاب القصة القصيرة على النحو الآتي: «تركيب نص قصير بعناية فائقة، وجعله صريحاً بلا تكلف ومفعماً بعناصره ومكتملاً تمام، في عدد قليل من الصفحات: إن في ذلك لمتعة كبيرة، تتطلب فناً كبيراً. فالقصة القصيرة كالجسم المصغر الذي يلزمه الاعتناء، والانتباه الدؤوب، وعدم الانشغال بالتفاصيل، والتندر، والمضي مباشرة إلى الهدف: مع إعطاء شعور بالإفضاء إلى شيء، وبأنه لم يكن ممكناً أن ينبغي قوله، أن يقل بطريقة أخرى» (بيجد - رينو & زيمرمن، 1993: 113). ولا تفسح القصة القصيرة مجالاً للزائد وغير المفيد. فلأشياء فيها، وفقاً لـ (الطاهر بن جلون)، «ينبغي أن تُنفذ بيقظة، وبلا غلط، وبطريقة سريعة وموهبة خاصة». وخدم، تستعيد (بيتريكس بيكك) تناول تصور (ميكل آنج) عن فن النحت، فتقول: «كن يصرح (ميكل آنج) أنه بإزالة الزائد

عن كتلة رخم، تكون النتيجة تمثلاً. وبإزالة الزائد وغير الدفع وغير اللازم عن مسودة، فالنتيجة تكون قصة قصيرة (بيجد - رينو & زيمرمن، 1993: 43).

نقول أخيراً: إنَّ لكلَّ تعريفه، ونظرته الجمالية، وبالطبع تطبيقه العملي. فلبعض يتبنون أبنية متبحرة ومتشبكة وغمضة، والبعض الآخر يبتعدون عنها، لأنه في منظورهم: «لا يكون الغموض إشارة إلى التعمق إلا في علم استكشف الكهوف» (بيجد - رينو & زيمرمن، 1993: 158). ويؤيد البعض النهاية المفتوحة لترك مساحة للخيال، ويفضل آخرون ختم القصة بالسقوط. فيبحث أحد الكتّاب عن الأسلوب المجزي في تركيبه جملاً مفتتة وإيقاعات شدة، ويدّعي كتب آخر انتماؤه إلى نوع من التقليدية في الشكل.. فلا نفرغ بهذا - مطلقاً - من الإشارة إلى قوانين متناقضة ومتطلبات يصوغها أصحاب المدرسة، فلا يمكن التوفيق بينها. ويُقد كُتّاب القصة القصيرة في نهاية المطاف إلى تقبل بدهية التنوع والتبديد: إذ توجز (دانييل ساندف) هذا الحل بالعبارات الآتية: «حسبُ قراءة ما يخطئه كُتّاب القصة القصيرة. فكل كتب يمتلك فكرة وتعريف، وجميع الأفكار والتعريف صحيحة ودقيقة. فيود البعض أن تُختتم القصة بأسلوب مجزي، أو بلفت انتباه شديد أو بتحول مفاجئ؛ ويود آخرون أن تكون أحجية أو لغزاً.. ولكن يتفق الجميع على أن تكون متكاملة، وأن يكون الإيجاز فيها متطلباً إضافياً. ولا اتفاق إلا على هذه النقطة: فلا شيء غيره مشترك بين قصص (تشيكوف) وقصص (بترسيب هيفسميث)، وبين قصص (بيراندلو) وقصص (تريمن كايوت)، (3، شارع هرموني، ص20).

الخاتمة

نتبين إذاً أن الملامح التعريفية بالقصة القصيرة، والمقدمة من المنظرين وأصحاب المدرسة، فردية في الغلب، أي نسبية. ويمكن كل امرئ تأويلها بطريقته، وتطبيقها في منظومته الشخصية، غير المتوافقة في أغلب الأوقات مع منظومة امرئ آخر. فكيف بالإمكان التفهم حول قوانين ترتبط بالتأويل، أو التملك، أو التوفيق مع الكلام الشخصي، والمتطلبات الخاصة، والاختيارات السردية والأسلوبية؟ وأين يتوقف الموجز، وأين يبدأ الطويل؟ وأين يتوقف الجوهر، وأين يبدأ الزائد؟ فلا يمكن تجنب تنوع الآراء، أي تجنب العدائية تجاه تنظير هذا

الجنس.

يصور التعقيد أمراً متأصلاً في مجال القصة القصيرة. وتظهر المفاهيم النظرية المصغرة من النقد والكتّاب أنفسهم أنه من غير الممكن تعريف جنس القصة القصيرة بدقة. ولا يمكن كذلك ترجمة جميع ملامحها المميزة؛ إذ تشكل بعض النصوص بصورة دائمة استثناءً عن القواعد، التي اعتمدها النقد بعد جهد جهيد. فبتت مهمة المنظرين صعبة بقدر كون التطلع إلى البراعة والانشغال بالاختلاف مستمرين لدى كتّاب القصة القصيرة المعاصرين. ويقدم كل من التعدد في الأنهج، وفي تحديد السمات الخاصة بالقصة القصيرة شيئاً من الأهمية. ولكنها تحدث وقعاً في النفس - عند النظر إليها في مجملها - من خلال تنافرها. وجميع المنظرات، التي تنشغل بتعريف هذا الجنس، تجنح بصورة يتعذر تلافيتها إلى الالتبس، و«يكون للقاءات بين كتّاب القصة القصيرة (وقرائها) غالباً وقع حوار الطرشن» (دانييل ساندف). فقد تمتلك القصة القصيرة إذاً توجهاً لتحدي كل سعي للتعريف الشكلي بصورة صرفة. وننقد في النهاية إلى التساؤل مثل (كلود بيجد - رينو): «أفلا يجب [...] التأكيد بوضوح على خصوصية القصة القصيرة، بما فيها من: انقطع، وتنوع، وانقطعت، ومفرقت؟».

وتعرف القصة القصيرة في نهاية الأمر بأنها جنس منفتح، يسعى لتجديد نفسه باستمرار. فمفهوم الجنس - البعيد عن تكوين حقل ثابت ونهائي - يتعدل بلا هوادة. وبهذا، يتمركز الشكل الموجز في صلب تعريف مئد لا يشير مع ذلك إلى ما يُستبعد حدوثه.

ولكن ربما تكون هذه الصعوبة في تحديد خصوصية القصة القصيرة أمراً حسناً، بمعنى أنها تبرز حيويتها، لأنه - كما يلاحظ (آلان دودو) - «قد لا نجمد في الحقيقة سوى أشياء ميتة». والدليل أنه على الرغم من التقلبات الآتية من تقلقلها، فالقصة القصيرة مفعمة بالحيوية، وموجودة في مخيلة الأدب المعاصر.

المراجع

- Alluin, B. et Suard, F. (sous la direction de). *La nouvelle* (1990. tome 1: «Définitions, transformations»; 1992. tome 2: «Nouvelles et nouvellistes au XXe siècle»). PUL.
- André, P., 1998. *La nouvelle*. Paris : Ellipses, coll. «Thèmes & études».
 - Aubrit, J.P., 1997. *Le conte et la nouvelle*. Paris : Armand Colin/Masson.
 - Borgomano, M. et Ravoux, R.E., 1995. *Littérature française du XXe siècle* (tome 1: Le roman et la nouvelle). Paris : Armand Colin.
 - Brunel, P., 1997, *La littérature française aujourd'hui*. Vuibert.
 - Engel, V. (sous la direction de), 1995. *Le genre de la nouvelle dans le monde au tournant du XXIe siècle*. Belgique : Editions Phi.
 - Engel, V. et Guissard, M. (sous la direction de), 1996. *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres du Moyen âge à nos jours* (Colloque de Metz). Belgique: Editions Phi.
 - Evrard, F., 1997. *La nouvelle*. Seuil.
 - Favre, R., 1990. *Littérature française, histoire et perspectives*. PUL.
 - Godenne, R., 1985. *Etudes sur la nouvelle française*. Honoré Champion.
 - Godenne, R., 1995. *La nouvelle*. Honoré champion.
 - Goyet, F., 1993. *La nouvelle (1870 - 1925). Description d'un genre à son apogée*. Paris: PUF Ecriture.

- Grojnowski, D., 1993. *Lire la nouvelle*. Dunod.
- Jouve, V., 1997. *La poétique du roman*. Sedes : Coll.»Campus Lettres».
- Lecarme, J. et Vercier, B. (sous la direction de), 1988. *Maupassant, miroir de la nouvelle* (Colloque de Cerisy). PUV.
- Louvel, L. et Verley, C., 1993. *Introduction à l'étude de la nouvelle*. PUM.
- Maugham W.S., 1988. *L'art de la nouvelle*, tr. de l'anglais par Berthet, F.. Editions du Rocher.
- Ozwald, T., 1996. *La nouvelle*. Hachette.
- Pujade Renaud, C. et Zimmermann, D., 1993. *131 nouvellistes-contemporains par eux memes*, Manya.
- Reuteur, Y., 1997. *Analyse du récit*. Paris: Dunod.
- Stalloni, Y., 1997. *Les genres littéraires*. Paris: Dunod.
- Viegnes, M., 1989. *L'esthétique de la nouvelle française au XXe siècle*. New York : Peter Lang.
- 1989. *3, rue de l'Harmonie, 43 écrivains manifestent pour la nouvelle* (no spécial de *Nouvelles Nouvelles*).
- 1985 - 1992. *Nouvelles Nouvelles*.

إحالات:

(1) فم تهى تهت: روائية من أصل فيتنامي ولدت عام 1960 وساهمت في النهضة الأدبية الفيتنامية. نُشرت أولى قصصها القصيرة عام 1991 وحمل المجلد عنوان (رسولة الكريستل)، فترجمت هذه القصص إلى ست لغات، وحصلت على جائزة أفضل عمل قصصي في ألدني عام 1993. أصدرت عام 1997 رواية بعنوان (قائمة طعم يوم الأحد). وتعمل إلى جنب عملها في كتابة

الروايات والقصص في مجال الترجمة والتعليم: فهي عضو في مدرسة اللغات -
قسم اللغة الفرنسية والحضرة الفرنسية بجامعة هانوا.
(2) تحدث القصّة القصيرة الفرنسية المعاصرة وقعا في النفس من خلال غدها
وتنوعها ، ما يجعلنا نتساءل عن ماهيتها. ويظهر تنوع المفاهيم النظرية التي
صاغها واضعوا المعجم والنقد والكتب أنفسهم أنه من غير الممكن تقديم
تعريف دقيق لهذا الجنس الأدبي. فثمة دائماً نوع من عدم التوافق بين النظرية
والتطبيق العملي.

المترجم بين الحق والواجب

«... وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا...»، والتعارف يفترض التفاهم، وأي وسيلة للتعارف والتفاهم بين الأمم والشعوب أكثر نجاعةً وفعالية من الترجمة؟ وخصوصاً في مجال الإبداع الفكري والعلمي والأدبي والفني، حيث يرتقي التعارف والتفاهم إلى مرتبة المثاقفة، وتلاقح القرائح الخلاقة وما تنتجه من أفكار إبداعية، ولكي تُؤتي الترجمة أكلها المرجو، بصفتها وسيلة لاكتساب المعرفة وللتنمية الوطنية، وخصوصاً في ظروف أمة تسعى إلى تجاوز التخلف الذي ابتليت به خلال قرون عديدة، لا بدّ لهذه الأمة من أن تلتزم بتلبية شروط من شأنها أن تؤدي إلى بلوغ الهدف المنشود. ويأتي في مقدمة هذه الشروط وضع خطة شاملة تحيط بجميع مجالات الثقافة من أدبية وفنية وعلمية تشمل العلوم الأساسية والتطبيقية والإنسانية والاجتماعية.

* مترجم من سورية
عضو اتحاد الكتاب العرب

ومن المعروف أن خططاً عدة للترجمة قد وُضعت سابقاً، سواء على الصعيد القومي أو على الصعيد القطري، ولكن لم تُتح لها الظروف، ولم تتوافر لها الإمكانيات اللازمة من أجل تنفيذها لأسباب موضوعية وذاتية. ولا شك في أن تلبية هذا الشرط على النحو الذي يضمن الوصول إلى النتيجة المبتغاة تتطلب تشكيل لجنة تتمثل فيها جميع الجهات المعنية، وتضم اختصاصيين واسعي الاطلاع يُكافون متبعة كل جديد يصدر في أي فرع من فروع الثقافة في مختلف بلدان العالم، وينتقون الأعمال المناسبة الجديدة بالترجمة، على أن تتسم هذه الخطوة بالمرونة وبقابلية الاغتناء بأي مقترحت إضافية يقدمها آخرون، وتجدهم اللجنة جديرة بالاعتماد. وأياً كانت أهمية هذه الخطوة التي تحتاج إلى بذل جهود نوعية جسيمة وعمل دؤوب، فإن الخطوة التي تليها ترتدي أهمية أكبر وأخطر، ألا وهي عملية ترجمة الأعمال المنتقاة إلى اللغة العربية وفق برنامج زمني محدد تتولى تنفيذه جميع الجهات المعنية العامة والخاصة. وهذا تبرز أمنه إحدى المشكلات المزمنة التي تفرض نفسها بقوة في كل مرة تُطرح فيها على بساط البحث قضيت الترجمة من أجل إيجاد السبل الكفيلة بالنهوض بها وجعلها تتبوأ المكانة اللائقة بها بين وسائل التنمية الوطنية. وتتمثل هذه المشكلة في تحديد ومن ثم اتخاذ التدابير القمينة بجعل المترجمين الذين يُكافون تنفيذ الخطوة الموضوعية يقومون بعملهم وهم مقتنعون بأن الجهد الذي يبذله كل منهم يتكامل عضوياً مع جهود الآخرين المعنيين بتنفيذ الخطوة ثقافياً وإدارياً وفنياً، ويسهم في تنفيذ مهمة ذات أهمية وطنية عامة، وبأن المكافأة التي سينالها لهذا الجهد ستكون مجزية ومتناسبة مع مقدار الجهد المبذول. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن تحديد مقدار المكافأة التي يستحقها المترجم لقاء إنجاز المهمة الموكلة إليه هو قضية ذات وجوه متعددة تتعلق بنوعية العمل المترجم، ودرجة كفاءة المترجم وخبرته وامتلاكه المعارف والموهبة التي تؤهله للقيام بالمهمة التي يتصدى لها. ولا شك في أن هذه القضية من المشكلات الرئيسة التي مازالت تتطلب حلاً مناسباً تُحدد بموجبه مكافأة المترجم وفق سلمٍ تُراعى في وضعه المؤشرات المذكورة آنف؛ ولعل المشكلة الأهم في هذا الصدد تتمثل بالمقابل في واجب المترجم الذي ينبغي عليه أن يفي به لكي ينال حقوقه التي يطالب بها، ونعني بذلك أن تكون الترجمة أمينة وخالية من الشوائب، بحيث يأتي النص المترجم مكافئاً للنص الأصلي معنىً ومبنىً. ومن المسلم به أن الأمانة في الترجمة لا تعني البتة الترجمة الحرفية التي يلجأ إليها المترجم غير المتمكن عدة عندما لا يفهم

المقصود من عبارة أو فقرة ما في النص الأصلي، ويجد نفسه أمام خيارين: إما أن يُغفل العبارة أو الفقرة بأكملها، أو أن يترجمها ترجمة حرفية؛ فيختر الحل الثاني كي يتفدى اتهامه بالإنقص من الأصل، ويعمد إلى ترجمة كل كلمة في لغة المصدر بالكلمة المعجمية المقابلة لها في لغة الهدف؛ ويجد القرئ نفسه أمام لغز مستغلق يتعذر عليه فك طلاسمه. وعندما تسأل المترجم المعني: لِمَ تكتب ما لا يفهم؟ يجيبك بالعبارة التراثية: لِمَ لا تفهم ما يُكتب؟ وإذا كنت إجابة شاعرنا أبي تمام تدخل في باب حسن التخلص المفهم، فإن إجابة مترجمنا الحروي تدخل في باب التملص المضحك. ولكن العيوب في الترجمة لا تقتصر على لجوء البعض أحياناً إلى الترجمة الحرفية، بل تتعدى ذلك إلى ارتكاب أخطاء تشوه المعنى المقصود وتحرفه، بغض النظر عن طلاوة الأسلوب في النص المترجم؛ إذ يمكن أن يتسم أسلوب المترجم بالسلاسة والرشاقة أو بالجزالة والرصانة من دون أن يعني ذلك بالضرورة أن الترجمة صحيحة ومطابقة للأصل. وإني لأزعم أنه يندر جداً العثور على ترجمة خالية تماماً من الأخطاء ومكفئة للأصل في المضمون والشكل، وذلك على الأقل في مجال الترجمة عن اللغة الروسية، إذ إنني كنت بحكم عملي في فترة سابقة ملزماً بمراجعة العديد من الترجمات المنقولة عن نصوص روسية وتصحيح الأخطاء الموجود فيها قبل إجازة نشرها. وكان المبدأ الذي ألزمت نفسي به في أثناء ذلك يقضي بعدم المساس بأسلوب التعبير لأن لكل كاتب أسلوبه الخاص، والأسلوب هو الشخص أو الإنسان نفسه كما يقول عالم الطبيعة الفرنسي جورج بوفون. ولم أكن أخلف هذا المبدأ إلا في الحالات التي تؤدي فيها رداءة الأسلوب أو رككة السبك إلى الالتبس وغموض المعنى إلى حد الإبهام، وذلك بالرغم من أن ثمة مؤشرات تدل على أن المترجم فهم المعنى المقصود ولكنه لم يستطع التعبير عنه بصيغة مفهومة. وأذكر أن كثيراً من الأخطاء التي كنت أصدفها في النصوص المترجمة وأصححها قبل النشر، وأخص بالذكر هنا النصوص الأدبية الإبداعية بالذات، كان سبب ارتكابها يعود إلى الخلط بين مفردات تتجسس تتجسس نقصاً، كأن يرد في الترجمة أن «شيخاً جلس على الجسر يداعب تيساً» في حين أن العبارة في الأصل هي: «... غدر الحوذي مقعد القيدة ونزل إلى الشرع» والخلط هنا بين: الجسر والشرع المرصوف وبين التيس ومقعد قيدة العربة؛ أم المداعبة فقد اخترعها المترجم لتصبح الجملة ذات معنى منطقي كما خُيِّل إليه. وورد في ترجمة

أخرى قبل التصحيح أن الرجل «جلس على كيس بطاطا» بينما الأصل يقول إنه «جلس القرفصاء» والخلط هنا بين مفردتي: «البطاطا» و«القرفصاء» أم كلمة «الكيس» فقد أضفها المترجم كيلا يقع الرجل إذا جلس على كدس من حبات البطاطا. ومثل هذا كثير.

ونصادف أمثال هذه الأخطاء في كتب مطبوعة وفي ترجمات منشورة في مجلات أدبية رصينة لشعراء وروائيين وكتّاب روس مشهورين، كنت قد قرأتها في أوقات مختلفة، وسجلت بعض الملاحظات على هوامشها، ثم وجدت أن من المفيد لفت أنظار المترجمين إلى هذه المشكلة الخطيرة التي لا يصعب أن نجد لها حلاً إذا بحث عن أسباب ارتكابها، وعن السبل التي يجب أن نسلکها لتجنب الوقوع في أمثاله.

ولعل تصنيف هذه الأخطاء في فئات يمكن أن يشكل مدخلاً لتبيين أسباب الوقوع فيها، ولا يمكن بالطبع أن نفصل كل فئة من هذه الفئات عن سائر الفئات الأخرى بحدود نهائية، إذ إنها تتداخل وتتشابه وتقترب إحداها بالأخرى في كثير من الأحيان، ولكنها تتميز بسمات عامة تسمح لنا بأن نصنفها تصنيفاً تقريبيّاً على النحو الآتي:

- فئة الأخطاء التي تقع بسبب الجنس النقص بين الكلمات. ويمكن القول إن هذه الفئة هي من أوسع الفئات، وغالب ما تتداخل مع غيرها فيؤدي الخطأ البسيط إلى خطأ أكبر يحرف المعنى ويشوّه الصورة التي رسمها الكاتب في الأصل. ويدل هذا النوع من الأخطاء على أن المترجم لا يهتم كما يجب بالمعنى التي يريد الكتب أن يعبر عنها، ولا يتنبه إلى التقصص الذي يمكن أن يقع في الترجمة بسبب هذا الخطأ. وسنورد فيما يلي جملة من الأمثلة المأخوذة من ترجمات مختلفة على هذا النوع من الأخطاء:

- ورد في ترجمة قصيدة لليرمنتوف بعنوان «أغنية مهد فوقزية» قول أم تهدد طفلها: «شيشني شرير يتسلق الشاطئ، يشحذ خنجره/ أبوك - المقتل القديم - / لقي في المعمة مصرعه/ نم يا صغيري... لازمك الاطمئنان».

ولنا هنا أن نتساءل: كيف يمكن للطفل أن يذم بطمئنان والشيشني الشرير يتسلق الشاطئ ويشحذ خنجره، وأبو الطفل لقي في المعمة مصرعه فلم يبق للطفل من يحميه! ولكن إذا أنعمنا النظر في النص الأصلي وجدنا أن معنى الجملة التي

ترجمت بعبارة «لقي في المعمة مصرعه» هو «صقلته المعرك»، والأم تقول لابنها: إن أبك مقتل قديم صقلته المعرك، أي إنه سيحميك من الشيشني الشرير، فم ي صغيري وأنت مطمئن.

- وورد في ترجمة قصيدة ليسيبن: «هذا الغبر ليس قدراً»، بينما يقول الشعر في الأصل: «لا تُسمي هذه الحمي قدراً»، والخلط هنا بين كلمتي «غبر» و«الحمي» التي يقصد بها «حمي الهوى».

- وورد في ترجمة رواية «مثلث برمودة»: «هـ أن أصمت مثل الزيد»، وفي الأصل: «هـ أن أصمت مثل الأرومة». أو «أرومة الشجرة». والخلط هنا بين كلمتي «الزيد» و«الأرومة». ويمكن أن نستبدل بكلمة «الأرومة» كلمة «الحطبة» على سبيل المثال: ومثل هذا الخطأ يوحى للقارئ بأن الروس يعدون «الزيد» مثلاً للصمت المطبق. وترد في ترجمة الرواية نفسها عبارة: «وقد تشبع قميصها المدعوك عند الصدر ببقع عرمة».

وفي الأصل: «... ببقع بنيّة» و الخلط هنا بين كلمتي «عرمة» و«بنيّة»، وذكر اللون هنا إشارة إلى أن البقع من أثر القيء.

- ونصهدف في ترجمة رواية «رسول حمزاتوف» الشعرية: «جزيرة النساء» أمثلة من هذا النوع كجبة المراسل الصحفي الذي يرافق وفداً من مجلس السوفييت الأعلى يزور المكسيك عن سؤال أحد أعضاء الوفد عن موقع «جزيرة النساء» بقوله: «أوه أيها الإنسان الأصم، ي حبة الرمل، لطف...». والإجابة في الأصل هي: «أوه، إنها أرض قفر، إنها حبة رمل، بقعة صغيرة» والخلط هنا بين «الإنسان الأصم» و«الأرض القفر» ثم بين «لطف» و«بقعة صغيرة»، وكيف لمراسل صحفي أن يرد على سؤال عضو في مجلس السوفييت الأعلى بعبارة: «أيها الإنسان الأصم، ي حبة الرمل!».

- ونقرأ في ترجمة العمل نفسه: «ليس عبثاً أن الوطن - عجيبة حية / بعقل محمود العظيم ذهبت / أزهرت على جبين مريم الرائعة...».

والأبيات في الأصل: «ليس عبثاً أن الشمة / هذه الأعجوبة الحية / التي أزهرت على جبين مريم الرائعة / سلبت محمود العظيم لبّه». والخلط الرئيس هنا بين «الوطن» و«الشمة».

- ونقرأ في موضع آخر من ترجمة العمل نفسه: «ومن جديد تعبر من أمامي جزر اليابسة/ واحدة كبيرة، كم لو أنها فيل في كفن...».

بينم نقرأ في الأصل: «... واحدة ضخمة، كم لو أنها فيل في سدفن... أو: ...» في بطحاء استوائية» والخلط هنا بين كلمتي «الكفن» و«سدفن»، ويمكن تعريف «السدفن» في هدمش خص بأنها سهول واسعة فيها أعشاب ومجموعات شجرية.

- ونقرأ في ترجمة رواية «مثلث برمودا»: «وم نفع الصبرا بشرة نووية على المؤخرة» ونسأل: ما هي هذه البثرة النووية؟ ونجد في الأصل أن ثمة كلمة أخرى يصف الكاتب بها البثرة، وهناك تجنس ناقص بين كلمة «نووية» وتلك الكلمة التي يمكن أن نترجمها في هذا السياق بكلمة: «منتفخة» أو «متورمة».

- ونقرأ في ترجمة كتب «دوستوفسكي بلا رتوش»: «... مهتم النطق برزانة بالكلمة النهائية لألديب العظيمة والوفوق الأخوي...» بينم العبارة في الأصل: «... مهتم... النطق بالكلمة النهائية لتحقيق الانسجام العظيم والوفوق الأخوي...»، أي إن الخلط الرئيس هنا بين كلمتي «ألديب» و«الانسجام».

- ونقرأ في ترجمة الكتب نفسه: «اضطرت إلى نقله إلى أقرب دكن ألبن وأجبني». وفي الأصل «... دكن خردوات».

- ونقرأ في ترجمة قصيدة للشاعرة آند أخم توف: «حركة أدوات لامعة مصنوعة بمهرة». بينم نقرأ في الأصل: «لمعن فروق شعورٍ مسرّحةٍ بمهرة» والخلط هنا بين كلمتي «أدوات» (معدنية) و«فروق» (شعور) والفروق هنا هي جمع «فرق» في تسريحة الشعر.

ونصدف أحياناً في النصوص المترجمة عن الروسية أخطاء سببها التجنس النقص نفسه، ولكن نقصه يصل إلى درجة يجعلنا نرجح أن يكون المعنى قد استغل على المترجم فتخيل هذا التجنس تخيلاً وترجم النص على هذا الأسس.

- ومن الأمثلة على ذلك ما ورد في الرواية الشعرية «جزيرة النساء» لرسول حمزاتوف: «ه هي القوارب الصغيرة/ من دون أسطول الخطبة»، ونسأل عن معنى عبارة «أسطول الخطبة»، هنا، ثم نخمن أن ثمة خلطاً بين مفردة «الخطبة» والمفردة الأصلية التي تعني «الأقدس»، ولكن التجنس المحدود بين المفردتين يجعلنا نستغرب وقوع الخلط بينهما، ثم إن غرابة المعنى كانت قميئة بأن تدعو إلى إنعم النظر في النص الأصلي الذي يقول: «وثمة قوارب صغيرة/ ليس من أسطول أكثر

منها قداسة»، (ويعيد الشعر سبب هذه القداسة إلى أن هذه القوارب تحمل أسماء أطفال).

- ونورد مثلاً آخر على هذا النوع من الأخطاء مأخوذاً من ترجمة قصيدة للشاعر بوريس بسترناك حيث نقرأ: «وفجأة يظهر موكب ديني قدم / يخرج من الساحة»، بينما نقرأ في الأصل: «وفجأة يلاقيهم موكب مسيرة الصليب / حاملاً كفن المسيح»: والخلط الرئيس هنا بين كلمة «الساحة» وكلمتي «كفن المسيح» وهم في اللغة الروسية كلمة واحدة، ككلمة «البردة» في اللغة العربية، التي لا تترجم بمعناها التاريخي إلى اللغات الأخرى إلّا بكلمتين أو أكثر. والتجنس بين الكلمة التي تعني «كفن المسيح» وكلمة «الساحة» محدود جداً، مما يدعو إلى الظن بأن وقوع الخلط بينهم غير محتمل.

- وورد في ترجمة كتب «دوستوفسكي بلا رتوش» قول «بنيف» لضيوفه عندما خرج دوستوفسكي من صالونها الأدبي غضباً: «ماذا أوصل دوستوفسكي إلى الخروج؟» بينما نقرأ في الأصل: «لماذا تعذبون دوستوفسكي على هذا النحو؟» أو: «لماذا تسيئون إلى دوستوفسكي هكذا؟».

والخلط الرئيس هنا بين كلمتي «الخروج» و«التعذيب» أو «الإساءة إلى...».

- ونورد من الكتب نفسه مثلاً على الخطأ الذي يسببه الجنس النقص وعلى الالتباس الذي ينشأ عن عدم الإحكام في سبك الجمل؛ فهو الشاعر نكراسوف يهرع إلى النقد والمفكر المشهور بيلينسكي وييده مخطوط رواية «دوستوفسكي» الأولى «الندس الفقراء»، أو «المسكين»، ويسلمه إليه ليبيدي رأيه في الرواية، بعد أن قرأها هو وأعجب بها أشد الإعجاب: نقرأ في الترجمة: «صرخ نيكراسوف... ظهر غوغول جديد!» و«ينمو الغوغوليون عندنا مثل الفطر». لاحظ أنه بيلينسكي بصرامة إلّا أنه أخذ المخطوط منه. وعندما قدم نيكراسوف ثنية إليه في المساء استقبله بيلينسكي «ببساطة في اضطراب»: «ترجموه بسرعة!».

ونقرأ في الأصل: «صح نكراسوف... لقد ظهر غوغول جديد». فردّ عليه بيلينسكي بصرامة: «الغوغولات عندكم ينبتون كالقطور... وعندما أتته نكراسوف ثنية في المساء استقبله وهو في حالة اضطراب حقيقي: «أحضره، أحضره بأسرع ما يمكن!».

والخلط الرئيس هـ بين كلمة «ترجموها» أي الرواية، وكلمة «أحضره» أي أحضر إليّ كتب الرواية (لكي يتعرف عليه ويحوره).

- ونقرأ في ترجمة مقطوعة للشاعر سيرغي يسيينن يقول فيها مخاطباً أخته ومتذكراً أمه المتوفاة: «لو غطيت عيني قليلاً / فسأرى ملامح ذلك الطريق»، ونقرأ في الأصل: «لو غطيت عيني قليلاً / فسأرى ذنية تلك الملامح الغالية»، والخلط هـ بين كلمتي: «الطريق» و«الغالية» التي يقصد الشاعر به ملامح وجه أمه.

والأمثلة على الأخطاء التي تنتمي إلى هذه الفئة كثيرة ومنتشرة في العديد من الترجمات. وثمة فئة أخرى من الأخطاء التي كن يمكن تفديدها لو تنبه المترجم على نهديت الكلمات التي تدل على الحالة الإعرابية للكلمة المعنية، ومن الأمثلة على ذلك:

- ما نقرؤه في ترجمة مقطوعة لأن أخم توف: «ونحن نقسم بأولادنا، نقسم بقبورنا / أننا لن نسمح لأحد أن ينتصر علينا». بينما النص في الأصل هو: «إننا نقسم للأطفال، نقسم للقبور...»: أي إن القسم ليس بهم، بل لهم: للأطفال جيل المستقبل، ولقبور من ضحوا بأنفسهم في سبيل الوطن.

- وشبيه بهذا ما ورد في ترجمة مقطوعة لبروسوف حيث وردت عبارة «ونصلي منذ الأزل لأجلك». بينما النص في الأصل «نصلي منذ الأزل لك» والفرق هـ واضح.

- وورد في ترجمة قصيدة للشاعر ليرمنتوف يصف فيها الخنجر مشبهاً الشاعر به في سيق استعرة تمثيلية: «لم يترك في صدر أثراً / لم يمزق درعاً»، في حين أن الأصل يقول: «ترك أثراً مربعاً في غير صدر (أي في أكثر من صدر) / ومزق أكثر من درع».

- ونورد ضمن هذه الفئة مثلاً مأخوذاً من رواية «مثلث برمودا» حيث يتحدث الكاتب عن رسامين مشهورين متنفسين يحل أحدهم ضيفاً على الآخر ويبقى عنده إلى ساعة متأخرة من الليل، فيقترح المضيف على الضيف أن يبيت عنده، ويختار الضيف المبيت في المرسى، فيقول له المضيف مزحاً: «يا لك من نسر! تريد أن تبقى في المرسى لترسم لترسم في ركن م من اللوحة خطأ فيضيع العمل...».

هذا ما ورد في الترجمة، ولكن الجملة في الأصل هي: «... تريد أن تبقى في المرسى لترسم الشيطان في ركن م من اللوحة فيضيع العمل...»، ولو أن المقصود كن

كلمة «خط» لا كلمة «الشيطان» لكنت الكلمة وردت في النص الأصلي بنهية إعرابية أخرى، علماً بأن كلمتي «خط» و«شيطان» متجنستين تجنساً ناقصاً في اللغة الروسية.

ومن الأمثلة على الأخطاء التي تختلط فيها الأسباب بين جنس ناقص وعدم التنبه إلى الحالات النحوية والصرفية.

- مقطع ورد في ترجمة قصيدة «الخلاسية» لرسول حمزاتوف، إذ نقرأ في الترجمة: «وكانت ثمة خلاسياتن/ تغنين أغنية/ حذيت شفهم الحرة المستعرة/ تبرق بالكلمات/ مبيضة قليلاً/ زوايا المكان». أما في الأصل فالأبيات هي: «وكانت ثمة خلاسياتن/ تغنين أغنية/ في كلمتها جمر يطلق شرراً/ وزوايا شفهم الحرة المستعرة/ تبرق ببيض خفيف» والخلط هنا بين «الجمر» و«الحديد» و«بيضاء» و«أبيض»، إذ ليست «حذيت الشف» هي التي تُبيّض «زوايا المكان»، بل «زوايا الشف» هي التي يظهر فيها «بيض خفيف».

وثمة فئة أخرى من الأخطاء التي نصادفها بكثرة في الترجمات، ولاسيما الشعرية منها، وهي تتجلى في الخلط بين الفعل والمفعول، مما يؤدي إلى إعادة الضمير في الترجمة على من لا يعود عليه في الأصل فينعكس المعنى وينشأ تناقض بين المغزى الكلي المقصود في النص، والمعنى الجزئي في المقطع الذي وقع فيه الخطأ، مما يخلّ أحياناً بوحدة القصيدة، ويوقع القارئ في حيرة تشوّه انطباعه عن الشاعر الذي يتعرف عليه عن طريق الترجمة. وهكـم بعض الأمثلة على الأخطاء التي تُصنّف ضمن هذه الفئة:

- تقول الشاعرة آن أخم توف في الترجمة: «فركت يديّ تحت شرشفي الغمق/ لم أنت شحبة اليوم؟» - لأنني شربت حزن/ ممض حتى السكر». وتقول في الأصل: «فركت يديّ تحت نقبي الغمق/ لم أنت شحبة اليوم؟/ لأنني سقيته حزن/ ممض حتى السكر». أي ليست هي التي شربت الحزن الممض، بل هي التي سقته إياه، وهي تقول في مطلع المقطع الثاني: «كيف أنسى وهو خرج يترنح»: ثم إن كلمة «شرشف» لا توحى بالصورة التي رسمتها الشاعرة، إذ إنها تقف أمام المرأة وتنتظر إلى وجهها الشاحب من خلال نقبها الشبكي الموصل بقبعته.

- ويقول الشاعر بروسوف في ترجمة إحدى قصائده: «سأنظر بمتعة إلى حراشف الحية». ويقول في الأصل: «تمتعي للحظة بمراى حراشف الحية».

- ونقرأ في ترجمة كتب «دوستوفسكي بلا رتوش»: «سمعتُ وهو ممدد على الأريكة خطواته التي تقول لي عن الحادثة المضطربة لروحه». ونقرأ في الأصل: «سمعتُ وأند متمدد على الأريكة...»: إذ كيف يمكن سماع خطوات إنسان يمشي وهو متمدد على الأريكة...؟

- ويقول الشاعر يسيين في ترجمة رسالته إلى أخته: «غني لي تلك الأغنية / التي غنتها لند / فيم مضى أمد العجوز / ولا تأسفي على الأمل القليل / ويمكنني أن أردد من بعدك». بينما هو يقول في الأصل: إن بإمكانه أن يردد من بعده غير آسف على أمله المحطم، أي إن «عدم الأسف» يعود إليه وليس إلى أخته.

- ونقرأ في ترجمة «أغنية عن الكلبة» للشاعر نفسه: «عدتُ (أي الكلبة) فوق الهضاب الثلجية / علّها تلحق بجرائها... / وطويلاً طويلاً كنت ترتجف / فوق سطوح مياه الثلج الذائب»، بينما نجد في الأصل أن ما كان يرتجف ليس الكلبة بل سطح المياه (الذائبة) التي أُلقيت فيها الجراء لتغرق.

- وقد ورد في كتب «دوستوفسكي بلا رتوش» نص تروي فيه زوجة الكاتب ذكريتها عنه فتقول إن زوجها التقى راهب شيخاً وحدثه عن المصيبة التي ألمّت بالأسرة ومدى الحزن الذي هد حيل زوجته بسبب وفاة طفلهم الصغير: تقول الترجمة: «توجه العجوز بالسؤال التالي: هل هي مؤمنة وعندما رد دوستوفسكي بالإثبات سأله العجوز أن ينقل إليه بركته». بينما يقول الأصل: «سأله الراهب الشيخ: هل هي مؤمنة؟ وعندما رد فيودور ميخيلوفتش بالإيجاب طلب إليه أن يبلغني بركته»، وهل من المنطق أن ينقل دوستوفسكي بركة زوجته إلى الراهب الشيخ؟

- وورد في ترجمة الكاتب نفسه قول دوستوفسكي متحدثاً عن زوجته الأولى: «كنت امرأة روعي الأكثر سموً وبهجة»، بينما هو يقول في الأصل: «كنت امرأة ذات نفس مفعمة بالسمو والبهجة».

- ونقرأ في ترجمة قصيدة للشاعر يسيين: «لستُ لطيفاً جداً» بينما نقرأ في الأصل: «لم يلاطفني أحد».

- ونقرأ في ترجمة قصيدة أخرى له: «فليكن أن عينيك نصف مغمضتين / وتفكرين بشخص آخر / فأند نفسي لا أحبك كثيراً / أيتها الغارقة في حبيب بعيد». بيد أن يسيين يقول في الشطرين الأخيرين في الأصل: «فأند نفسي لا أحبك كثيراً /

غرقاً في حبيب بعيد»، أي إنه هو أيضاً بالمقابل غرق في حب امرأة أخرى: وكن يمكن تفدي الوقوع في الخطأ لو جرى ربط معنوي بين بداية المقطع الشعري ونهيته، ونلاحظ في المقطع قبل الأخير من القصيدة نفسها خطأ مشبه، إذ نقرأ في الترجمة:

- «أشبح بوجهي عنك/ وأخفض رأسي قليلاً في حين أنت نقرأ في الأصل: «تعطفين بكتفيك نحو الآخر/ وتخفضين رأسك قليلاً».

- ونقرأ في ترجمة قصيدة لمريد تسفيتيف: «ولكنني ما لم أصلبك على صدري/ - يا لعنتي - فسيبقى جذاذك مشرعن للطيران»، بينما نقرأ في الأصل: «... ما لم أصلبك أصابعك على صدرك/ يا لعنة! سيبقى جذاذك مشرعين للطيران».

وتقع أخطاء في الترجمة أحياناً عندما لا يحسن المترجم التعامل مع ظاهرة الجنس التام، فيختار المعنى غير المناسب لمفردة لها أكثر من معنى في لغة المصدر، وربما أدى هذا إلى وقوع لبس في فهم النص ككل، ويتضح ذلك من خلال الأمثلة الآتية:

- نقرأ في ترجمة قصيدة للشاعر ليرمنتوف يصف فيها طبع إحدى النساء: «طويلاً إعجبه لا يدوم/ كالسلسلة ليس من شأنها الاعتداد»، ولا يفهم القارئ المقصود من العبارة الثانية! وعندما نعلم النظر في الأصل ندرك أن الشاعر يستعمل كلمة «السلسلة» هنا بمعنى «القيد»، وهكذا تصبح الترجمة الأقرب إلى الأصل هي: «لا تطيق اعتداد أي شيء كما لو أنه قيد يكبلها».

- ونقرأ في ترجمة «أغنية مهد قوقزية» للشاعر نفسه قول الأم مخاطبة طفلها: «ستدرك بنفسك، سيأتي الزمن، معيشة لعينة». والكلمة الروسية التي ترجمت إلى العربية لكلمة «لعينة» لها في المعجم معنيان هم: «السبب والشتم» و«الحرب والقتل». وقد اختر المترجم المعنى الأول، بينما المقصود الذي يفهم من مغزى القصيدة ككل هو المعنى الثاني؛ وعلى هذا فإن الترجمة الأقرب إلى الأصل هي: «ستعرف بنفسك، عندما سيحين الوقت، المعيشة المألئ بالمعرك» أي إنه سيسير على خط أبيه الذي صقلته المعرك.

- ونقرأ في ترجمة قصيدة «نافذة» للشاعرة تسفيتيف: «صلّ يا صديقي لأجل بيت ملؤه السمر/ لأجل نافذة وموقد». وكلمة «موقد» هي ترجمة لكلمة روسية

تعني «النور» (وهذا ما يسوغ ترجمتها بكلمة موقد) ولكنها تعني أيضاً «النور» و«الضوء» وهو المعنى المقصود كما يدل مضمون القصيدة ككل: أي إن الترجمة الأقرب إلى الأصل هي: «... لأجل نفذة ونور» أو «لأجل نفذة مُندرة» أو «مُضمة» دلالة على السهر والسمير.

- ونقرأ في قصيدة أخرى للشاعرة «أف حافظة طيبتك / أزيده وأعيده مضعفة»، وكلمة «طيبة» هنا لا تعبر عن المقصود في الأصل وهو «الخير» أو «الخيرات» بمعنى «الممتلكات» التي يحوزها المرء، والسيق بمجمله يدل على ذلك، وعلى هذا يمكن أن نترجم الشطرين السابقين وفقاً للأصل على النحو الآتي: «أف حافظة خيراتك (أو ممتلكاتك) وسأعيده لك مضعفة مئة مرة» (علم بأن الكلمة الروسية المستعملة في الأصل لا تعني «الطيبة» أصلاً، بل تعني «الخير» المنقضى للشر، وكلمة «طيبة» تُشتق منها اشتقاقاً).

وثمة فئة من الأخطاء في الترجمة تؤدي إلى عكس المعنى المقصود في الأصل. ومن الأمثلة على ذلك: ما ورد في ترجمة «جزيرة النساء» لرسول حمزاتوف: «لو قسم المسافة بين الأذن / والعين سترون كم هي كبيرة / لكن تبين أنها ليست أكثر / من رمز للقرون والبحر والبلدان...». وجاء في الأصل: «لو قسم المسافة بين الأذن / والعين، سترون كم هي صغيرة! / لكن تبين أنها ليست أصغر / من مدى القرون والبحر والبلدان» (يقصد الشاعر أن الفرق كبير جداً بين أن تسمع عن الشيء وأن تراه، وفقاً للمثل المعروف).

- ونقرأ في رسالة يسيين الشعيرة إلى جده كما تقول الترجمة: «والرغبة تتملكك أن تخلع معطفك وتصعد إليهم» بينما يقول الأصل: «... أن ترتدي سترتك...» وكن يمكن التنبه إلى المعنى الصحيح لو تساءلنا عن السبب الذي يجعل الجد العجوز يخلع معطفه ليصعد إلى العلية في جو عاصف.

- ونقرأ في ترجمة قصيدة «الشاعر» ليرمنتوف: «... أو تصحو من جديد أيها النبي السخر»، وفي الأصل: «... أيها النبي السُّخرة» (أي الذي يسخرون منه) أو «الهِزاة» أو «الأضحوكة» أو حتى «المسخرة» ولكن ليس «السخر» لأن ليرمنتوف هنا ينتقد الوضع المزري الذي آل إليه الشاعر في عصره.

- ونقرأ في ترجمة قصيدة بسترنيك إلى آند أخماتوف: «وتسرع نحو الماء مستسلمة لقوة السقوط»، بينما يقول الشاعر في الأصل: «وتسرع نحو الماء متغلبة على وهن القوى».

ويمكن أن نفرّد في فئة خاصة حالات الخطأ في ترجمة أسماء العلم، ومن ذلك على سبيل المثال استعمال كلمة:

- «الفراعنة» بدلاً من كلمة «البطالسة» في قصيدة بروسوف «كليوبترا»، آخر أسرة «البطالسة» الحكمة في مصر.

- واستعمل عبرة «جبل الزيتون» بدلاً من «جبل تبور» في قصيدة لبسترنك. وتسمية «دير أوبتيف بوستين» بـ «صحراء أوبتين» في كتاب «دوستوفسكي بلا رتوش»، وهو الدير الشهير الذي تحدث فيه دوستوفسكي مع الراهب الشيخ «أمفروسي» الذي استوحى منه الكاتب شخصية الراهب «زوسيم» في رواية «الإخوة كرامزوف». وشبيه بهذا استعمال المترجم تسميت غير شائعة في لغة الهدف، كاستعمال تسمية «خميس الفسل» بدلاً من «خميس الأسرار»، واستعمل عبرة «سبت عيد الفصح» بدلاً من مصطلح «سبت النور» لدى بسترنك.

- واستعمل عبرة «عيد نعش مريم العذراء» بدلاً من «عيد شفاعة العذراء» في كتاب «دوستوفسكي بلا رتوش».

- واستعمل كلمة «ورقة» بدلاً من كلمة «ملزمة» في الكتاب نفسه، حيث ورد في الترجمة أن «دوستوفسكي أنجز كتابة الرواية (المقمر) بحجم سبع (١) أوراق»، وفي الأصل: «... بحجم سبع ملازم».

ونصدف أحياناً في بعض الترجمات مفردات لها في اللغة العربية معنى لا علاقة له بالمعنى المقصود: كمفردة «هجيح» في عبرة: «لقد كن رحيلها كلهجيح» في ترجمة قصيدة لبسترنك: وقد اشتق المترجم الكلمة من فعل «هَجَّ» بمعنى «في العمية المحكية»، في حين أن لهذه الكلمة في الفصيحة معنى آخر هو: أجيح النور، والوادي العميق، والغدير إلخ... وكن يمكن تسويغ استعمال هذه الكلمة في الترجمة لو كن بسترنك قد استعمل في النص الروسي كلمة لا مقبل لها في العربية الفصيحة، مما يستدعي البحث عن كلمة مكفئة لها حتى وإن كانت مستعرة من العمية، ولكن الكلمة المستعملة في الأصل الروسي تعني «الهروب» أو «الفرار» من دون أية شحنة تعبيرية إضافية.

- ونصدف في ترجمة قصيدة أخرى للشاعر نفسه عبرة: «وَحَوْل جرن البئر غرغرت الجمل ورفست الحمير»، بينما العبارة في الأصل هي: «... هدرت الجمل

وترافست الحمير»، علمَ بأن الغرغرة في العربية هي صوت غلين القدر،
والحشجة عند الاحتضر، والمضمضة، أم صوت الجمل فهو «الهدير».

ولا بد من الإشارة في هذا الصدد إلى مسألة هامة في الترجمة وهي اختيار
المفردة المناسبة في لغة الهدف لا من حيث معناه اللغوي فحسب، بل أيضاً من حيث
انطوائها على شحنة تعبيرية مكافئة للشحنة التي تحملها المفردة المقابلة في لغة
المصدر. وابتداءً إيضاح الفكرة نورد المثال التالي من مقطوعة شعرية لبروسوف:
تقول الترجمة: «ه هي الفكرة - كالمذبذب - بلا قيد»، وكلمة «المذبذب» هنا
ترجمة صحيحة معجمياً للكلمة الواردة في الأصل، ولكنها، في رأيي، ليست هي
الكلمة المناسبة في هذا السياق الشعري؛ إذ إنها لا تحمل شحنة تعبيرية تكفي
الشحنة التي تحملها الكلمة المقابلة في لغة المصدر. وكان من الأنسب أن نستبدل
بها كلمة «شهب»، على الرغم من أن هذه الترجمة ستكون مغلوطة معجمياً،
فالفرق بين «المذبذب» و«الشهب» في علم الفلك فرق كبير. ولو أننا ترجمنا الكلمة
الروسية الواردة هنا بكلمة «شهب» في نص علمي لكان اقتطف خطأ لا يغتفر؛
وعلى كل فإن هذا الموضوع مهم ومتعدد الوجوه ويستحق معالجة مستفيضة
لا مجال لها هنا.

ومن الأخطاء الشائعة في الترجمة عن اللغة الروسية (وعن لغات أخرى أيضاً)
الخلط بين نوعين من الطيور هم «التم» و«البجع»، ولكل منهما، طبعاً، تسمية
خاصة في جميع اللغات. وقد شاع هذا الخطأ منذ أن ترجمت تسمية باليه
تشيكوفسكي الرائعة «بحيرة التم» إلى العربية بعبارة «بحيرة البجع» ومزال
الخطأ يتكرر حتى أيامنا هذه باستثناء بعض الحالات النادرة، علمَ بأن الخلط بين
الكلمتين لا يجوز، وخصوصاً عند ترجمة الشعر الروسي، حيث يُرمز بطائر التم
في اللغة الروسية إلى جمال الشكل ورشاقة الحركة، بينما لا يوحي طائر البجع
ذو الحوصلة الضخمة التي تشبه الجراب الواسع بشيء من هذا، ولا نجد في الشعر
الروسي مَنْ يُشبه نفسه أو حبيبته به. وه نحن نقرأ في ترجمة مقطوعة «أنا أحب»
للشاعر بروسوف الآيات الآتية:

- «عميقة نظرتك / عميقة السماء / وأنا كالبحيرة فوق الأمواج، أخلق بين
هويتين / منعكس في أحلامك»، بينما يقول الشاعر في الأصل: «... وأنا كالتم
فوق الأمواج، أخلق بين هويتين / منعكس في أحلامي» (وليس في أحلامك).

- ومن الأمثلة على اختيار المفردة غير المناسبة نورد نصاً من ترجمة مقطوعة لمريد تسفيتيف هو: «سأرمي المفتيح وأطرد الجراء من مدخل بيتي / فأند أكثر منها إخلاصاً في الليلة الشتوية». فكلمة «الجراء» هنا لا تؤدي المعنى المقصود، لأن الجراء لا تستطيع القيام بمهمة الحراسة، بل هي تحتاج إلى من يعتني بها ويحميها. والكلمة المستعملة هنا في الأصل تعني: الكلاب، وبخلاف تلك التي ترى من أجل القيام بمهمة الحراسة.

- ونقرأ في ترجمة قصيدة أخرى للشاعرة: «صديق جديد، صديق جديد» والعبارة في الأصل: «صديق جديد، ابن ضال» (بالنص مع الأمثلة الإنجيلية).

- ومن الأمثلة اللافتة على ضرورة اختيار المفردة المناسبة في الترجمة نذكر عنوان قصيدة للشاعرة نفسها هو في الترجمة العربية «السبح»، في حين أن العنوان في الأصل الروسي هو «الملح»، والفرق واضح بين ما توحى به الكلمة الأولى والكلمة الثانية، وليس عن عبث وسم الشاعر الروماني «علي محمود طه» ديوانه الأول بعنوان «الملح التائه».

- وقد ورد في ترجمة مقطوعة لأند أحمدتوف: «أحمل يُتَمي الأشعث كطرحه عرسي» بينما النص في الأصل: «أرتدي أسمل يُتَمي كطرحه عرسي».

وشمة حالات يؤدي فيها ترتيب الكلمات في الترجمة إلى وقوع تقصير في أداء المعنى المقصود في الأصل بكملة أبعد وغلالة. ونذكر كمثال على ذلك مطلع قصيدة للشاعرة تسفيتيف تقول فيها حسب ورد في الترجمة:

- «يعجبني أنك لست مريضاً بي / يعجبني أنني لست مريضة بك». إن ترتيب الكلمات على هذا النحو يجعل العبارة لا تعني بالضرورة أنه مريض ولكن بغيره، وأنها مريضة ولكن بغيره: في حين أن ترتيب الكلمات في الأصل يؤدي هذا المعنى بالذات: «يعجبني أنك لست بي مريضاً / يعجبني أنني لست بك مريضة». فصيغة العبارة في الترجمة تتضمن: نفي مؤكداً وإثبات محتملاً، بينما الصيغة في الأصل تتضمن: نفي مؤكداً وإثبات مؤكداً (أي إنه مريض ولكن ليس به بل بغيره، وهي أيضاً مريضة ولكن ليس به بل بغيره)، ويدل على ذلك ما ورد في المقطع الثاني من القصيدة حيث تقول (في الترجمة): «يعجبني أيضاً أنك بحضوري، وبكثير من الراحة / تضم إليك امرأة أخرى / ولا تعدني بذر جهنم / أحترق فيها لأنني لا أقبلك».

وكن يجب أن تجري الترجمة الأصل هـ أيضاً وتجد الصيغة التي تعبر عن أنها هي أيضاً تُقبل رجلاً آخر، كأن تقول: «لأنني لا أقبلك أنت» أو «لأنني أقبل آخر». - ونورد مثلاً آخر على الالتبس في المعنى بسبب ترتيب الكلمات من كتب «دوستوفسكي بلا رتوش». تقول الترجمة:

«... على فكرة مثل هؤلاء الناس موجودون فقط في روسيا» ونقرأ في الأصل: «... لا يوجد في روسيا أدس بمعنى الكلمة سوى هؤلاء».

ويؤدي عدم العناية بصيغة الجملة في الترجمة صيغة سليمة إلى اللبس في فهم المعنى الذي يعبر عنه الكاتب: إذ نقرأ في ترجمة م يقوله «فرانغل» عن زوجة دوستوفسكي الأولى:

- «أشفقتُ على التعيس المنسي من قبل قدر الإنسان». بينما هو يقول في الأصل: «أشفقتُ على هذا الإنسان التعيس الذي قس عليه القدر».

ومن الأمثلة على ضرورة اختيار الكلمة المناسبة للتعبير عن الفكرة التي يريد الكاتب أن يوصلها إلى المتلقي م ورد في ترجمة قصيدة «الشعر» ليرمنتوف: «فعلّم العتيق اعتد/كزينة قديمة/ إخفاء التجعيد/ تحت تورّد الخدود».

وكن من الأنسب أن نقول: «... إخفاء التجعيد تحت توريد الخدود» للدلالة على أن الحمرة مصطنعة. والنص الأصلي يقول: «إخفاء التجعيد تحت مسحيق الحمرة»، أو «بالأصبغ الحمراء» أو حتى «بالبودرة الحمراء» لأن الكلمة المستعملة في الأصل لا تعني «تورد الخد الطبيعي» بل مادة «توريد الخد» وبين الكلمتين تجنس ناقص.

- ونقرأ في ترجمة قول حمزاتوف في «جزيرة النساء»: «الشعر في كل مكان موجود/ حيث الكبر وحيث الصغر» بينما نقرأ في الأصل: «الشعر موجود في كل مكان/ حيث يرى وحيث لا يرى».

كما نصدف أحياناً في النصوص المترجمة صوراً ملتبسة لا نجد مسوغاً لورودها بالصيغة التي اختارها المترجم، ونذكر كمثال على ذلك الصورة التالية من مقطوعة للشاعرة مريد تسفيتيف:

- تقول المترجمة: «عندما أنظر إلى أوراق الشجر المتطيرة/ المتساقطة فوق الحواف الحجرية/ والمرمية - كريشة فنن/ أنهى لوحته أخيراً». ولا ندري م هو

وجه الشبه بين أوراق شجر متطيرة ومتسقطعة وريشة فنان مرمية، علم بأن الأصل ليس فيه مثل هذا التشبيه، وقد ورد ذكر ريشة الفنان (أو فرشاة الرسم) في الأصل للتعبير عن معنى آخر ورسم صورة أخرى، إذ يقول النص الأصلي: «عندما أنظر إلى أوراق الشجر المتطيرة / المتسقطعة فوق الحواف الحجرية / والمكدسة كم لو بريشة فنان / أنهى لوحته أخيراً...». والشعرة هنا تشبه ما تفعله الطبيعة بما تبذره ريشة الفنان.

ومن حق المترجمين علينا أن نشير هنا إلى أن بعض الأخطاء التي يقعون فيها يكون سببها السهو ليس غير، ويمكن تفاديها إذا أبدى المترجم بعض الانتباه والتأني، ولكن هذه الأخطاء يمكن أن تحرف المعنى المقصود أحياناً، وربما عكسته في أحيان أخرى، مما يؤدي في بعض النصوص إلى فهم خاطئ لفكرة هامة أراد المؤلف أن يوصلها إلى المتلقي. والأمثلة على أخطاء السهو كثيرة نذكر فيما يلي بعض منها:

- ورد في ترجمة «جزيرة النساء» لحمزاتوف عبارة «أحفاد ليديتسيه وحاطين» وفي الأصل «أسلاف...»

في الأصل:

في الترجمة:

- «هناك تبرز أشجار الحور» ... شجيرات الصبر.
- «... للصرافين والتجار» ... للصرافين والمرابين.
- «تحوّلت إلى حقل اختبار» ... تحوّلت إلى حقل قتل.
- «لكنك تجرت في مستودع المَفرق» ... لكنك تجرت في سوق الجملة.
- وورد في ترجمة قصيدة لأنّ أخم توف: «إلى اللا مكن، إلى اللا وجهة» وفي الأصل: «إلى اللا مكن، إلى اللا زمن».
- وورد في ترجمة قصيدة لب: «كل أحداثهم معروفة حتى الاستفراغ»، وفي الأصل: «... حتى الغثين».
- كما ورد في ترجمة قصيدة أخرى للشعرة: «شبيه بانتظر ملاك الموت قرب المخدع الرهيب»، وفي الأصل: «... قرب المضجع...».
- وجاء في ترجمة قصيدة لبروسوف: «أبرك سُمّ لمستك»، وفي الأصل: «أبرك سُمّ قبلاتك».

- وورد في ترجمة كتب «دوستوفسكي بلا رتوش»: «كان قد أنهى لتوه قراءة ترجمة رواية بلزاك يفغيني غرانديه» وفي الأصل: «... أنهى لتوه ترجمة رواية بلزاك: أوجين غرانديه» وهلم جراً وهلم جراً.
ونصدف أحياناً أخطاء سببها السهو، ولكنه من النوع الذي لا مسوغ له، ونوضح ذلك بالمثل التالي المأخوذ من قصيدة «حوار هملت وضميره» للشعرة مريد تسفيتيف:

- نقرأ في الترجمة: «ولكنني أحببتك حباً لا سعة لعشرين ألف أخ به»، ونقرأ في الأصل: «... لا سعة لأربعين ألف أخ به»، والسهو هنا لا مسوغ له لأن عبارة هملت هذه معروفة ومشهورة كسؤال الكينونة: «أكون أو لا أكون؟» علم بأن العبارة تتكرر مرتين في القصيدة وتظل «العشرون ألف» «عشرين ألف»!

ونثمة قصيدة للشعرة نفسها بعنوان «أغنية» وقعت في ترجمتها إلى العربية أخطاء تنتمي إلى فئات مختلفة، منها التجنس النقص بين كلمتي «العبرات» و«مع» فأدّى ذلك إلى التباس المعنى، إذ ورد في الترجمة: «وتكررت العبوات بكات يديك/ فسقطت الحية كقطعة نقود صدئة». بينما ورد في الأصل: «وفتحت كات يديك مع/...». ثم يرد في ترجمة القصيدة نفسها خطأ سببها السهو، إذ تقول الترجمة: «أسدّل السرير، أسدّل الطاولة»، بينما الأصل يقول: «أسدّل الكرسي، أسدّل السرير»، ويتبع ذلك خطأ سببه عدم تمييز فعل الفعل: تقول الترجمة: «لماذا أتحمّل وأتمسكن؟» / «قبّلني» - وأعدمني! / ثم مضى يقبل أخرى. بينما يقول الأصل: «أسدّل الكرسي، أسدّل السرير/ لماذا أتحمّل وأبأس؟/ فيجيبني: قبّلك إلى أن انتهى منك/ ثم مضى يقبل أخرى».

ونتبع القراءة في الترجمة: «لقد علّمتني العيش في قلب النذر/ وقيدتني بسلاسل من جليد». بينما نجد أن الشطر الثاني في الأصل هو: «.../ ثم ألقيتني وسط سهب جليدي». والخلط هنا بين كلمة «سهب» و«سلاسل» وبما أنّ كلمة «سهب» في الأصل أصبحت «سلاسل» في الترجمة وجب تألي على فعل «ألقى» في الأصل أن يصبح «قيّد» في الترجمة.

إن جميع هذه الأخطاء المذكورة آنف ليست سوى أمثلة محدودة على الأخطاء الكثيرة التي تشوب هذه الترجمات وسواها من الأعمال المنقولة عن اللغة الروسية. ولنتساءل الآن هل من سبيل إلى تجنب أمثل هذه الأخطاء في ترجمة أعمال

إبداعية يُقدّر المترجمون، بالطبع، قيمتها الفكرية والفنية والجمالية في بناء ثقافة الأمة التي ينتمي إليها مبدعوها. من المعروف أن الشرط الأول لإنجاز ترجمة أي نص من لغة إلى لغة هو إتقان المترجم كلتا اللغتين بالقدر الذي يؤهله للقيام بهذه المهمة.

ولكن الإتقان المطلوب هنا يستدعي التعمق لا في معرفة معاني الكلمات فحسب، بل في معرفة ظلال هذه المعاني وتلويناتها حسب السياق التي ترد فيه؛ ويتطلب الإحاطة بالقواعد النحوية والصرفية في كلتا اللغتين. ومن المعروف أن المعنى هو الذي يحدد محل الكلمة من الإعراب، ولذا فإن الإحاطة بالمعنى الكلي للنص شرط لا بد منه لإدراك معنى كل عبارة على حدة، وكل كلمة في هذه العبارة سواء أتت متأخرة أو متقدمة؛ ويساعد على ذلك في اللغة الروسية تغيير الحروف التي تنتهي بها الكلمات في الجملة تبعاً للحالة الإعرابية التي توجد فيها الكلمة. ومن المفترض أن يكون مترجم النص الأدبي قد قرأ هذا النص بكامله، وتفعل معه، وأحس برغبة صدقة في ترجمته واثق بأنه سيستمتع بذلك مهم بذل من جهد ومهم خصص من وقت. ولكن لكي تأتي ترجمته مكفئة للأصل، ولكي تصبح عملاً من شأنه أن يسهم في إغناء ثقافة أمته، يجب عليه أن يحيط، من مختلف المصادر المتاحة، بوجهة نظر الكتب إلى العالم، ويخصائص أسلوبه التي ميزت شخصيته الإبداعية، وأن يتعرف السمات الفنية لتفرد بين أدباء عصره، ويتبين موقفه من اللغة والتراث ومن تواصله مع من سبقه من المبدعين، وأن يميز ابتكاراته الخاصة في لغة أمته وأدبها إلخ... وبهذا يتيسر للمترجم أن يدرك مقصد الكاتب، وأن يتلقى العمل الذي يترجمه كوحدة فنية متكاملة، مما يتيح له أن يلاحظ التدقيق في الأفكار، وعدم الترابط بين الصور والمعاني إذا هو قرأ كلمة ما في النص الأصلي قراءة خاطئة بسبب تجانسها تجانساً ناقصاً مع كلمة أخرى ليست هي المقصودة، ويساعده على اختيار الكلمة المناسبة في لغة الهدف إذا كان ثمة كلمة في النص الأصلي لها أكثر من معنى؛ ويدفعه هذا إلى إنعاش النظر في كل كلمة من كلمات النص المترجم، والانتباه إلى أواخر الكلمات التي تدل على الحالة الإعرابية لكل كلمة، سواء جاءت مُقدِّمة أو مُؤخِّرة، ويُحدِّد علاقتها ببقية الكلمات في الجملة، فيتضح له المعنى الصحيح.

إن إحاطة المترجم بجميع المعطيات المذكورة آنفاً تُيسِّر له أيضاً الوفاء بشرط لازم من شروط ترجمة النصوص الإبداعية وهو تحقيق التواصل الروحي مع

الكتب، ومشركته مشعره وعواطفه، والتمهي معه فكراً ونفسياً مما يمنحه إمكانية اختيار المفردات الملائمة في لغة الهدف، وسبكها بطريقة تكسبها شحنة تعبيرية مكافئة للشحنة التي يختزنها النص الأصلي.

ولا بد للمترجم من أن يراجع الترجمة بتمعن وترو بعد إتمامه مقرباً إياه بالأصل عبارة عبارة، ومتيقن من قراءته الصحيحة لكل كلمة، وأن يرجع إلى المعجم غير مرة عندما يرتب في صحة فهمه المعنى الحقيقي لأي كلمة سواء في النص الأصلي أو في نص الترجمة؛ إذ كثيراً ما يحدث الخطأ لأن المترجم يظن أنه يعرف معنى كلمة ما حتى وإن بدت نادرة في النص ويقنع نفسه بأن الكاتب يرمي إلى معنى غامض، ويترك لقرئ الترجمة أن يكتفه؛ أو يعتمد المترجم إلى استعمال مفردات في لغة الهدف يختلف معناه الحقيقي في المعجم عن معناه المترسب في الذهن والمستمد من مصدر لا يجوز الاعتماد عليها.

ولا شك في أن المترجم يبذل جهوداً كبيرة ينبغي إيفؤها حقها من التقدير مدياً ومعنواً، وهذا حق له يجب إحقاقه، وبالمقابل من واجب المترجم أن يقدر الأعمال التي يتولى ترجمتها حق قدرها، سواء من حيث قيمتها في بناء ثقافة الأمة التي ينتمي إليها الكاتب، أو من حيث قيمتها في إغناء ثقافة الأمة التي ينتمي إليها المترجم؛ ويقضي هذا التقدير بالحرص على أن تكون التحف الثمينة التي يعمل المترجم على إضافتها إلى كنوز ثقافة أمته بريئة من أي شائبة، وتصلح لأن تكون مرجعاً موثوقاً لأي نقد أو بحث عربي يعتمد على الاستدلال إليها لبناء استنتاجاته وآرائه واجتهاداته النقدية والفكرية حول أعمال الكاتب الأصلي وخصوصية إبداعه.

ونتساءل في الختام عن مصير الأعمال الإبداعية العربية في ترجمتها إلى اللغات الأخرى، وهل تنال ما تستحقه من عناية المترجمين؟ ولكن هذا موضوع آخر نأمل أن تتاح لنا الإمكانية في المستقبل لدراسته ابتغاء إيجاد التدابير المناسبة التي يجب اتخاذها لإيصال ثقافة أمتنا بأمانة إلى الأمم الأخرى.

دور الترجمة في الأزمات السياسية الأزمة السورية مثلاً

تتناول هذه الورقة الترجمة بوصفها تخصصاً يتداخل مع تخصصات أخرى ويتأثر بها، منطلقاً من سؤال إشكالي حول دور الترجمة في نقل المعرفة، وإعادة كتابة النصوص الأصلية، خاصة في ظل الأزمات السياسية التي تفرض على الترجمة والعاملين فيها عوامل تأثير خارجة عن العالم الداخلي للنص؛ وهي عوامل مرتبطة بمنظومة قيمية وثقافية متعلقة بالمتلقي الذي تخاطبه الترجمة، حيث تصبح أسئلة من قبيل أمانة المترجم ومنهجيته باللغة الخطورة في تقديم النصوص وموائمتها في السياقات الجديدة.

تعالج الورقة هذه الإشكالية على مستويين: مستوى نظري يلقي الضوء على الترجمة دراساتها من منظور نقدي مقارنة، ومستوى تطبيقي يقدم نماذج وأمثلة عن الترجمة وعلاقتها بالمتلقي وتأثيرها بعوامل خارجة عن النص وفضاءه اللغوي.

* مترجمة من سورية

مقدمة : الترجمة كمنتج ثقافي

تلعب الترجمة دوراً بالغ الأهمية في نقل المعرفة بين اللغات المختلفة، ويصبح هذا الدور حساساً وربما خطيراً حين يرتبط الأمر بنصوص تُخطب الرأي العام بشكل يومي من خلال الإعلام. ففي حين قد تتسبب ترجمة سيئة المستوى لعمل أدبي، على سبيل المثال، في جعل القرئ ينفر من النص، سيكون بالمقابل للنصوص السياسية، التي تُنتج وتُخطب الرأي العام عبر قنوات تواصل مختلفة، أثراً أكبر على المتلقي نظراً لطبيعة انتقال هذا النصوص عبر وسائط أسرع مما هو في حالة النصوص الأخرى، من جهة، ولطبيعة الأثر الذي تملكه النصوص السياسية على الجمهور بشكل عام، من جهة أخرى.

يكفي أن نشير لمثل شائع في هذا الصدد، وهو اللفظ الذي حدث في ترجمة "Arab Territories" في نص قرار مجلس الأمن رقم 242، المتعلق بنسحب إسرائيل من الأراضي العربية، حيث تُرجمت العبارة بأراضٍ عربية وليس الأراضي العربية، ما أثار إشكاليات سياسية لاحقاً (1). ولذا في هذه الورقة لا أطرح دور الترجمة في الأزمت السياسية في ضوء النظرية الألسنية فقط، ومدى خطورة الأخطاء التي قد تقع به حين نترجم، بل أيضاً في ضوء الدراسات الترجمية التي تأخذ المتلقي بعين الاعتبار، وتطلق في فهم الترجمة ودورها من خلال علاقتها بالدراسات المقارنة (2)، التي طرحت مقاربات وأثرت نقاشات متعلقة بأمانة النص، وأفضت لدراسات تشغل بأثر الإيديولوجية على المترجم، وكذلك الحديث عن دور الترجمة في فهم الذات والآخر.

الترجمة من العالم الداخلي للنص إلى نص العالم:

تري سوزان بسنت (Susan Bassnett)، وهي أحد أهم الباحثين الذي نظروا حول دراسات الترجمة، أنه لا بد أن تكون الخطوة الأولى لدراسة عمليات الترجمة هي تقبل فكرة أن الترجمة تنتمي على الأغلب إلى حقل السيميائية (3). تشير بسنت أيضاً إلى ما يذهب إليه إدوارد سابير (Edward Sapir) من أن «اللغة هي المرشد للواقع الاجتماعي وأن البشر يقعون تحت رحمة اللغة التي أصبحت وسيلة التعبير بالنسبة لمجتمعهم» (4). وما تطرحه بسنت بطبيعة الحال يأتي في سياق

نقشيت حول طبيعة الترجمة كتخصص، فهناك من يعتبره حرفة، وهناك من يعدّه فنّاً، وهناك من يعدّه علماً وحقلاً أكاديمياً. ولأنّ كن صحيحاً أن عمل المترجم، في المستوى الأول، ينصب على إعداد انتاج النصّ الأسس باللغة الجديدة، عبر وسائل لغوية، إلا أن الترجمة هي أيضاً عملية ثقافية تتأثر بالخصائص والنظم الثقافية للغات المنقولة إليها التي تتعدى المستوى اللغوي، ما يجعل النصّ المترجم أكثر من مجرد صورة عن النصّ الأصلي، وهذا بدوره يجعل الترجمة «أداة خطيرة في نقل الأفكار والنظريات، وينبغي أن يُنظر في سلامة إجراءاته وممارستها» (5).

تساعد الترجمة في نقل الأفكار بين الثقافات، ولكن الأهم من ذلك أنها تساهم في تطوير الثقافة الهدف. فمثلاً إن وجود مصطلحات أجنبية دون وجود مرادف لغوي واضح لها في اللغة المنقول إليها سيُجعل المترجم يسعى لنحت مصطلحات جديدة تفيد في إغناء اللغة المنقول إليها وتطويره، وهي عملية ليست بالأمر السهل ودونها متعب، وقد نجد مترجمين كباراً يعيدون في طبعات مختلفة من أعمالهم تقديم ترجمات أفضل لمصطلحات كانوا ترجموها سبقاً وتبيّن أنها لم تف المصطلح الدخيل حقه ولم تعطه دلالاته التي حملها في لغته الأصلية (6)، وهذا بحد ذاته يساعد في عملية تطوير الترجمة، ونقده، من خلال إعداد النظر في أثره وكيفية استقباله لدى المتلقي، وبذا تصبح عملية النقل عملية أفقية وشاقولية، لا تقتصر على نحت مرادف نحوي ودلالي للمفردات والتراكيب الأجنبية، وإنما مرادف ثقافي أيضاً.

وفي هذا الصدد يرى د. أحمد القسبي أن فائدة الترجمة لا تقتصر على «إثراء الثقافة المتلقية وإنما تمتد كذلك إلى خدمة الثقافة التي نُقلت منها النصوص، فالترجمة تهبّ النصّ الأصلي وجهاً جديداً وتمنحه حياة جديدة في محيط ثقافي جديد. وهكذا يصبح النقل اللغوي انتقالاً وتحولاً وتلاقحاً وتسلسلاً للمفاهيم والأفكار في أفضية متجددة وعوالم متكثرة. ولهذا فإن المترجم لا يسدي خدمة لأمة ولغته فحسب وإنما كذلك للغة التي نقل منها النصّ الأصلي وأهلها» (7).

لقد برزت اتجاهات عديدة في مقاربة الترجمة ودورها، ونظرة فاحصة على حجم الدراسات التي صدرت في هذا المضمار حول العالم، والبرامج التي تُفتح في

جمعت العلم المختلفة حول دراسات الترجمة، تشير إلى تدمي الإدراك لأهمية الترجمة ودورها المحوري في نقل المعرفة وإعدة كتبها.

لكن بطبيعة الحال يصبح دور الترجمة أكثر أهمية وربما أكثر خطورة عندما تكون هي الوسيط في نقل المعرفة في ظروف عبدة للغوي، ومتأثرة بالأيديولوجية والخلفيت الثقافية. وهذا يطرح تسؤلاً عن موقع المترجم وأين يوضع نفسه. لكن حتى في هذه الحالة نجد أن الدراسات الترجمة تصدت للمشكلة وعالجتها في سياق نقدي، منطلقة من علاقة الترجمة بالمتلقي وعلاقة الترجمة بالدراسات النقدية والأدب المقرن (8) ونظريات ك لنظرية الغنية (9).

في مقدمته للترجمة العربية لكتب أندريه لوفيفر (André Lefeuve)، يكتب فلاح رحيم:

[إن] الترجمة التي صدرت تلعب دوراً كبيراً في عالم اليوم، مزالا تعني الكثير من سوء الفهم النجم عن مقربتها بوصفها مدرسة تنحصر في المستوى اللغوي. يرى لوفيفر أن ميل القراء إلى التعامل مع النص المترجم كما لو كان النص الأصلي، وإهمالهم حقيقة أنه يُعدّ نصاً جديداً يحول إعدة كتابة النص الأصلي ضمن سياق ثقافي مختلف، يسبب الكثير من الإشكاليات (10).

وفي هذا الصدد ترى سوزان بسنت وكريستين تشافنر (Christina Schaffner) أيضاً أن دراسات الترجمة لم تعد مهمة فقط بمدى أمانة النص المترجم، بل بدت تركز أكثر على الأبعاد الاجتماعية والثقافية وعلى علاقة الترجمة بالعوامل الثقافية والاجتماعية وكذلك تأثرها بالأيديولوجية (11).

أم رين شويينغ (Ren Shuping) في بحثه الموسوم بـ 'الترجمة كإعدة كتابة' فيرى أن الترجمة تلعب دوراً يتعدى عملية التواصل بين الأفراد من أمم مختلفة إلى «تطوير سياسة وثقافة ومجتمع أمة ما». وبحسب شويينغ، فإن التركيز على المقاربة اللغوية في الترجمة أسهم في إغفال أثر الثقافة وأثر الأيديولوجية على النص المنتج (12).

والسؤال هنا: إن كنت الترجمة تخرج عن كونها مدرسة لغوية وتتأثر بالعوامل المنتجة لكل من النص الأصلي والعوامل الاجتماعية والثقافية المؤثرة في

المُترجم ونصه الجديد ، كيف نستطيع ، والحال كذلك ، أن نتيقن مسر النص وإعادة كُتبه ومدى أمانة نقله؟ هل سيتعين علينا أن نشكّك بالترجمات لمجرد مثلاً آراء المترجم حيال قضية معينة؟ وهل كل الترجمات 'خينة' ، كما يرى البعض؟

بالتأكيد إن إجابة وافية وعلمية عن هذه التسؤلات المحقّة ستكون صعبة وستطرح إشكاليات وتشكّك بنصوص كثيرة ، فيم لو نظرن للترجمة بوصفها منتجاً لغوياً يخضع للبنى اللغوية ودلالاتها فقط.

الترجمة في الأزمات السياسية

هل للترجمة والمترجمين دورٌ في الأزمات السياسية يختلف عن دورهم في حل عدم وجود هكذا أزمات؟ وهل الترجمة عملٌ يتأثر بالخلفية الثقافية والإيديولوجية التي تحكم المترجم مثلاً؟ بالطبع إن دور المترجم في كل الأوقات يجب أن يكون دور المثقف الواعي المتمتع بالمهنية والموضوعية والأمانة للنص الذي نقل منه ، بمعزل عن أيّ عوامل اجتماعية أو نفسية أو سياسية يعيشها ، بيداً أن فهم الترجمة في سياق دراسات الأدب المقرن ، وتحديد دور الترجمة في دراسات التلقي ، تسمح بفهم محورية عمل المترجم بوصفه مساهماً في إعادة كتابة النص الأصلي ، وليس فقط نقلاً له.

وإذا ما أخذنا الأزمة السورية كمثال ، فإن الترجمة أصبحت بالغة الأهمية نظراً للعوامل الآتية :

إن حقيقة أن الأزمة شغلت الرأي العام العلمي على هذا النحو غير المسبوق ، وحقيقة أن عدداً كبيراً من الكتب والدراسات والتقارير والأبحاث صدر ويصدر عنها ، يجعل للترجمة دوراً محورياً في فهم كيف يكتب الآخر عن ، وكيف يقرب ما يحدث لديه ، وكيف يتم مقاربة خبر معين ، ومدى تأثير كتابة هذا الخبر ، بفهم هذا الآخر لم يجري ، وبالتالي فهم سلوك وتوجهات الرأي العام لديه. والحال كذلك تصبح الترجمة مهمة وطنية ضرورية لفهم الذات والآخر ، بمعزل عن طبيعة ما يصدر ، سواء أكن نتفق معه أم لا ، لجهة الرواية التي تُقدم فيه أم لجهة اللغة والخطاب المُستخدمين. إننا وبترجمتنا لم يكتبه الآخرون عن نستطيع تبين مدى فهمهم لم

نعنيه وكيفية تصويرهم وتمثيلهم له، ونستطيع بالتالي مواكبة آلية إنتاج الخطاب الإعلامي والسياسي وحتى لاحقاً آلية إنتاج الصورة النمطية (stereotype) عند. وكذلك الأمر، إن حركة ترجمة معكسة - وهذا طموح كبير سيحتاج خطة وطنية واستراتيجية طويلة الأمد لتحقيقها - من العربية إلى اللغات الأخرى، ستساعد في التعريف بما يجري في بلادنا من منظور 'الذات'، وبالتالي سنسدهم في إعادة كتابة الأخبار في اللغات الأصلية أيضاً لأننا حينها سنكون مصدراً للمعلومة وليس المستقبل لها.

وبالعودة لإشكالية الترجمة في الأزمة، يبرز سؤال مهم، كيف نجتري منهجية علمية تتصدى لمهمة الترجمة وتراعي في الوقت ذاته المتلقي؟

منهجية الترجمة: بين اللغوي والثقافي؛

إن محاولة قراءة ما يُنشر عن الأزمة السورية، كنص، وهذا لا أستخدم تعبير النص بل معنى الضيق وإنما بل معنى الواسع، يحتاج تقنيات تبرز بين اللغوي والثقافي وفي الوقت نفسه تكون حساسة للمضامين والدلالات الإشكالية التي قد يحملها ذلك النص.

بدايةً، إن قرار ترجمة ما يُنشر هو قرار خاضع لسياسة النشر، سواء أكان مؤسسة عامة أم خاصة أم دار نشر مستقلة، لكن حيث إن الترجمة أكثر أنواع إعداد الكتابة بروزاً كم يرى بعض الباحثين، فسيكون للترجمة دورٌ مؤثر في تفكيك النصوص التي تُنتج عن الأزمة السورية، وفهمها على نحو أفضل، وفيما يأتي أستعرض أمثلة من تجربة مركز دمشق للأبحاث والدراسات (مداد)، وهو مؤسسة بحثية مستقلة مقرها مدينة دمشق، يضم وحدة ترجمة تُعنى بمتابعة وترجمة مختلف المنشورات في مختلف التخصصات، مع تركيز خاص على النصوص السياسية بسبب طبيعة الأزمة والأولويات التي تفرضها. وفيما يلي سأشير لأمثلة من تجربة وحدة الترجمة في المركز في الترجمة ونقدها.

المثال الأول: ترجمة وتحرير النصوص السياسية

نشير في هذا الصدد إلى تقرير 'سورية في عيون مراكز الدراسات العالمية'، وهو منشور دوري يصدر عن المركز يُعنى بتقديم رصد وقراءة لأبرز العدوان

الصدرة حول الأزمة السورية عن مختلف مراكز الدراسات العلمية (13)، ضمن فترة معينة، ويتم العمل على هذا المنشور وفق مستويين: الترجمة ومن ثم التحرير والربط بين العنودين المختلفة.

لقد كن لآلية العمل أن ساهمت في تقديم عرض لم جاء في المواد التي تم رصده بلغة حيادية لعبت الترجمة دور الوسيط الأمين في ترجمة المدة بدايةً ومن ثم جاء دور المحرر ليقدم مراجعة للمدة اعتمدت على الترجمة. وإن وضع عنودين للمحور ومقدمة للمنشور وفق ما يشبه الافتتاحية ساهم في تقديم وجهة نظر بعيداً عن التدخل في متن التقرير، ما أعطى للمنشور مرونة تتأتى من كونه رصداً للأفكر دون أن يختلط عمل المترجم مع عمل المحرر: وهذا مثل عن كيفية تقديم قراءة للنص السياسي الأجنبي أو لمدة أجنبية بلجمع بين مستويين: الترجمة والتحرير، دون تحميل النص ما لا يحتمله. كما أن العمل المشترك بين وحدة الترجمة وقسم الدراسات السياسية، على هذا المنشور، خاصة لجهة تدقيق المصطلحات السياسية، جعل من المنشور يتعدى كونه عملية رصد لم يُكتب ويُشر عن سورية، إلى محاولة جدّة للربط بين الترجمة والتخصصات الأخرى.

المثال الثاني: ترجمة كتب عن الأزمة السورية: الحرب القذرة على سورية؛

واشنطن - تغيير النظام والمقاومة؛

تحتج ترجمة الكتب إلى مستوى أكثر عمقاً ودقة، ليس فقط لأنها تمتلك أهمية أكثر من غيرها من المنشورات، بل لأن ترجمتها تنطوي على مستوى بحثي، يحتاج فيه المترجم لأن يقدم ما يساعد على إزالة أي غموض في نقل رسالة الكتب، دون أن يسيئ لتلك الرسالة.

لقد صدر كتب الحرب القذرة على سورية؛ واشنطن تغيير النظام والمقاومة

(The Dirty War on Syria: Washington, Regime Change and Resistance) بلإنكليزية في مطلع عام 2016، في كندا وأستراليا، لمؤلفه الأكاديمي الأسترالي تيم أندرسون (Tim Anderson)، وقمنا بترجمته في مركز دمشق للأبحاث والدراسات، وصدرت ترجمته العربية بعد ثمانية أشهر من صدور النسخة الإنكليزية، في آب أغسطس 2016. اعتمد في الترجمة على منهجية

التزمت الأمانة والدقة في النقل، وحيث اقتضى السياق مراعاة حساسية المتلقي، قمـت بذلك مع وضع حشـية سفلية دون أن نسيء للنص، وحين كنت هناك مفردات قد تسبب بسوء فهم لدى القارئ بالعربية - قمـت بالإشارة لذلك، مع توضيح المدلول الذي انطوت عليه الكلمة معللين ذلك وفق المنهجية وضحت مسبقاً في المقدمة⁽¹⁾. كم ساهمت أيضاً في هذه الترجمة في تصحيح بعض الأخطاء التي وردت في النص الأصلي، وكن لتواصل المركز مع مؤلف الكتب أثناء عملية الترجمة أن ساعد المترجمة في تبين أخطاء النص الأصلي لجهة معلومة خاطئة، مثلاً، وسمع رأي المؤلف بشأنها، ومن ثم الإشارة لذلك في حواشي الكتب؛ ولذلك كن من الصعب في هذا الكتب اعتماد الترجمة كعملية لغوية فقط، واقتضى السياق تدخل المترجمة وإضافة الحواشي.

كن أيضاً للمترجمة تحفظها على بعض المصطلحات، ليس بوصفها مترجمة، بل بوصفها شخص داخلي يعيش أزمة بلده ويرى بعين الداخلي، منطلقة من وعيه كمتلق للنص الأصلي وليس فقط كترجم، ولذلك حتى حين اضطرت المترجمة لأن تستخدم الشولتين للتحفظ على عبارة أو مصطلح محدد كن ذلك مفهوماً للقارئ كم شرحت في التقديم للترجمة، حيث فرقت بين تحفظ المؤلف وتحفظها هي، مـ سمح ببقاء الأمانة في النقل وكذلك المشاركة في إعداد الكتب دون الإساءة للنص الأصلي.

المثال الثالث: نقد الترجمة: ندوة المحنة السورية في عيون الآخر:

إن الإقرار بأهمية الدراسات الترجمية وعلاقة الترجمة كتخصص بدراسات التلقي، يحتاج لأن ننظر في أهمية نقد الترجمة وقراءة النصوص المترجمة كنصوص جديدة، لها مـ لها وعليها مـ عليها، ويحتاج كذلك إلى تأصيل المدرسة النقدية في عمل المترجم، ليس بوصفها عملية خطية، تحول تتبع مدى أمانة مـ تم نقله، بل بوصفها عملية متعددة المستويات تسعى إلى جعل النص المترجم نصاً حياً قادراً على امتلاك عوامل تأثيره في اللغة المنقول إليها، وإثارة شجون المتلقي وتحفيزه على

(1) تيم أندرسون، الحرب القذرة على سورية: واشنطن - تغيير النظام والمقاومة، ترجمة ناهد تاج هاشم (دمشق: مركز دمشق للأبحاث ودراسات، 2016)، ص ص 13-7.

مقربة الترجمة بوصفها نصاً يحتاج لقراءة نقدية واعية، تنطلق من مسؤوليته كمشارك في إعداد كتبته.

وفي معرض الإضاءة على عمل مركز دمشق في إطار نقد الترجمة، نشير إلى ندوة نظمها المركز بالتعاون مع مديرية ثقافة دمشق في الخامس عشر والسادس عشر من آذار مارس 2017 (15)، تطرقت لأربعة كتب تُرجمت إلى العربية عن الأزمة السورية، وهذه الكتب صدرت بلغت مختلفة، بالإنكليزية والروسية والفرنسية، وقدم بترجمتها مترجمون سوريون وغير سوريين، حيث تمت مقربة الكتب الأربعة من مستويين: مراجعة وقراءة قدمها مترجمو الكتب، أو من كُلف بتقديم قراءة في حل تعذر مشاركة مترجم الكتب، و من ثم قراءات نقدية قدمها باحثون مختصون، ما ساعد على قراءة النص المترجم كنص جديد في لغته، وكن للنقد أن قدّم قراءة للنصوص من جوانب مختلفة ساعدت المترجمين في الاستماع مباشرة لمتلق مختص، وكذلك ساعد الحوار مع الجمهور في سماع رأي عينات مختلفة من المتلقي إزاء نصوص تتناول أزمة يعيشها. وهذه التجربة في مقربة النصوص المترجمة كانت تجربة جديدة من حيث الشكل والمضمون وآلية التوجه للجمهور، فقد وضعت المترجم ونصه أمام النقد بمختلف مستوياته، وأخرجت الترجمة عن كونه مجرد عملية لغوية ووضعتها في سياق دورها في العملية الثقافية وفهم الذات والآخر، وكذلك وظيفة الترجمة ودراساتها في الأزمة.

المترجم كمتقف له رأي تجاه النص: بين الحياد والانخراط:

يشير أندريه لوفيفر إلى أكثر من نمط من المترجمين (16)، وفي حين يعتمد لوفيفر معياراً متعلقاً بمدى أمانة المترجم 'الحرفية' للنص، والتي ترتبط أيضاً بخبرته، فإنه أيضاً لا يغفل أثر الأيديولوجية والخلفية الثقافية على المترجم، وبالتالي على منتجه.

والسؤال: هل يتوجب على المترجم أن يتبنى الحياد الكامل تجاه النص الذي يترجمه فيم يتصل بمصطلحات ومفردات قد تشكل حساسية لدى المتلقي؟ خاصة في ظل أزمة سياسية في بلده مثلاً؟ أم عليه أن يكون منخرطاً في عملية إعداد إنتاج النص بما يلائم المتلقي؟

ولكن من هو المتلقي؟ هل نقصد به كل من يقرأ باللغة المنقول إليهم ويفهمها؟ أم هو جمهور معين له موقف محدد من الحالة السياسية التي يتناولها النص المترجم؟ رغم عدم وجود إجابة قطعية عن هذه التساؤلات، وحقيقة أن المقربات المختلفة ورأي المترجم وأين يريد أن يوضع نفسه من تلك المقربات تجعل الإجابة على هذه الأسئلة بحاجة دائماً لإعادة النظر، لكن بالتأكيد إن الحياد لا يُقصد به تجرّد المترجم من وظيفته النقدية - إن اقتضى السياق أن يمرسها - كم أن الانخراط لا يعني تعدي المترجم على النص وإقحام رسائل فيه لم يقصدها المؤلف.

الختام

إن الترجمة عملية تأويلية تتطلب السعي المستمر والحديث لتطويرها، ولتأهيل القادرين على الاضطلاع بعبئها، وهي تحتاج لأن يُعد النظر فيها من منظور نقدي يأخذ بالحسبان جميع العوامل المنتجة للنص، ويميط اللثام عن الإيديولوجيات الخفية التي قد ينطوي عليها.

تحتاج الترجمة إلى الأمانة والدقة والإلمام بالثقافة المنقول منها والثقافة المنقول إليها، في جميع الظروف، سواء أكان هناك أزمة سياسية أم لا، ولكنها تحتاج أيضاً لأن تلحظ وتأخذ بعين الاعتبار المتلقي في اللغة والثقافة المنقول إليها، وأن تراعي موازنة النص في سياق يُسوِّغ أي عملية إعادة كتابة أو تدخل على النص الأصلي، بما يزيل الغموض لدى المتلقي في اللغة المنقول إليها، ويحفظ في الوقت ذاته روح النص الأصلي.

وحيث إن للترجمة دوراً بالغ الأهمية في فهم الذات والآخر، فمن هنا يجب أن تحظى الترجمة بالكثير من الاهتمام، وأن تُوضع خطة وطنية لترجمة ما يصدر حول سورية، ومتابعة كيفية استخدام المصطلحات وتفعيل دور النقد في الترجمة، إذ إن ذلك سيساعد في تقديم مدّة علمية غنية تساعد طلبة الدراسات العليا في الأقسام المختلفة، وخاصة كليات الإعلام والعلوم السياسية، عدا عن أننا سنسهم في عملية التطوير التي تُعدّ الترجمة أحد أدواتها، وفي هذا الصدد سيكون من الأهمية بمكان افتتاح برامج في الجامعات السورية في دراسات الترجمة ونقدها، وتفعيل

عمل المختصين بما يساهم بفتح تخصصات في الترجمة، وأن يكون لديهم مع الوقت تخصص في الترجمة السياسية، وتخصص في الترجمة الأدبية، وتخصص في الترجمة العلمية الطبية... الخ. هذا بالتأكيد سيساهم في إيجاد الحلول لكثير من المشكلات التي تواجه الترجمة في سورية، وسيضعف على طريق تأصيل عمل هذا التخصص المعرفي في إغناء ثقافتنا وصورتنا أمام الآخر، والتفعل معه على نحو أفضل.

قائمة المراجع

المراجع العربية

- اصطياف، عبد النبي اصطياف. 'نحن والبنوية: ثلاث ترجمات عربية عن البنيوية'، ص 5، <https://www.anisstaif.com/downloads/we-and-structuralism.pdf>
- أندرسون، تيم. *الحرب القذرة على سورية: واشنطن، تغيير النظام والمقاومة*. ترجمة نهد تاج هشام. دمشق: مركز دمشق للأبحاث والدراسات، 2016.
- بسنت، سوزان. *دراسات الترجمة*. ترجمة فؤاد عبد المطلب. دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2012.
- حسن، ورد. 'أمانة النقل ونظريات الترجمة: الضوابط الموضوعية خدمة لمتطلبات التنمية'. ورقة قدمت في ندوة 'دور الترجمة في التنمية الوطنية'، التي عقدت في دمشق يومي 17 و18 تشرين الأول أكتوبر، 2016.
- رجب، الطيب. 'رفع اللبس اللغوي عن قرار مجلس الأمن 242'. مدونة مجاز، 28 شباط فبراير، 2017، <http://majaz.over-blog.com/2014/03/242-8.html>
- السيد، غسان. 'الترجمة الأدبية والأدب المقرن'، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد الأول، 2007، <http://www.damascusuniversity.edu.sy/mag/human%20old/human%202007%203-1%20al-sayd.pdf>
- 'سورية في عيون مراكز الدراسات العلمية'. العدد الثاني، دمشق: مركز دمشق للأبحاث والدراسات، 27 كانون الأول ديسمبر 2015.

- www.dcrs.sy سورية - في - عيون - مراكز - الدراسات - العلمية -
العدد 2 - كانون الأول - ديسمبر 2015
- عصفور، محمد. دراسات في الترجمة ونقدها، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2009.
- لوفيفر، أندريه. الترجمة وإعادة الكتابة و التحكم في السمعة الأدبية. ترجمة وتقديم فلاح رحيم. بيروت: دار الكتب الجديد المتحدة، 2011.
- 'ندوة المحنة السورية في عيون الآخر' - بين صحفي. 'مركز دمشق للأبحاث والدراسات، 20 آذار-مارس، 2017، www.dcrs.sy بين - صحفي - حول - ندوة - المحنة - السورية - في - عيون - الآخر

المراجع الأجنبية

- Brook, Johnathan. The Role of Translation in the Production of International Print News. Three Case Studies in the Language Direction Spanish to English. New Zealand: The University of Auckland, 2012, <https://researchspace.auckland.ac.nz/bitstream/handle/2292.19462/whole.pdf;sequence=2>
- Schaffner, Christina and Susan Bassnett (eds), *Political Discourse, Media and Translation*. Newcastle: Cambridge Scholars Publications, 2010.
- Shuping, Ren. "Translation as Rewriting". *International Journal of Humanities and Social Science*, Vol. 3 No. 18, October 2013, http://www.ijhssnet.com/journals/Vol_3_No_18_October_2013_6.pdf

الإحالات

- (1) الطيب رجب، 'رفع اللبس اللغوي عن قرار مجلس الأمن 242'، مدونة مجاز، 28 شباط فبراير، 2017، -242- 03 2014 <http://majaz.over-blog.com> 8.html
- (2) غسن السيد، 'الترجمة الأدبية والأدب المقرن'، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد الأول، 2007، <http://www.damascusuniversity.edu.sy/mag/human%20old/human%202007%203-13-sayd.pdf>
- (3) سوزان بسنت، دراسات الترجمة، ترجمة فؤاد عبد المطلب (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2012)، ص 37.

- (4) مقتبس في المرجع السابق، ص 37.
- (5) عبد النبي اصطياف، 'نحن والبنوية: ثلاث ترجمات عربية عن البنيوية'، ص 5،
[https://www.anisstaif.com/downloads we-and-structuralism.pdf](https://www.anisstaif.com/downloads/we-and-structuralism.pdf)
- (6) محمد عصفور، *دراسات في الترجمة ونقدها*، ط 1 (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2009)، ص 23-25.
- (7) علي القاسمي، 'أثر الترجمة في التفاعل الثقافي'، *جمعية الترجمة وحوار الحضارات*، 15 شباط فبراير، 2007،
http://www.atida.org/index.php?option=com_content&view=article&id=173:2013-03-30-08-34-27&catid=32:-2007&Itemid=6
- (8) Christina Schäffner and Susan Bassnett (eds), *Political Discourse, Media and Translation* (Newcastle: Cambridge Scholars Publications, 2010), 10.
- (9) انظر في هذا الصدد ما جاء في ورقة د. ورد حسن بعنوان، 'أمانة النقل ونظريات الترجمة: الضوابط الموضوعية خدمة لمتطلبات التنمية'، المقدمة في ندوة 'دور الترجمة في التنمية الوطنية'، التي عقدت في دمشق يومي 17 و18 تشرين الأول أكتوبر، 2016.
- (10) أندريه، لوفيفر، *الترجمة وإعادة الكتابة والتحكم في السمعة الأدبية*. ترجمة وتقديم فلاح رحيم (بيروت: دار الكتب الجديد المتحدة)، 2011، ص 7.
- (11) Christina Schäffner and Susan Bassnett (eds), *Political Discourse, Media and Translation*, 12.
- (12) Ren Shuping, "Translation as Rewriting", *International Journal of Humanities and Social Science*, Vol. 3 No. 18, October 2013, http://www.ijhssnet.com/journals/Vol_3_No_18_October_2013_6.pdf
- (13) انظر على سبيل المثال: 'سورية في عيون مراكز الدراسات العلمية'، دمشق: مركز دمشق للأبحاث والدراسات، 27 كانون الأول ديسمبر، 2015،
www.dcrs.sy سورية - في - عيون - مراكز - الدراسات - العلمية - العدد 2 - كانون الأول - ديسمبر 2015

- (14) تيم أندرسون، الحرب القذرة على سورية: واشنطن - تغيير النظام والمقاومة، ترجمة نهد تاج هاشم (دمشق: مركز دمشق للأبحاث والدراسات، 2016)، ص ص 7 - 13.
- (15) 'ندوة المحنة السورية في عيون الآخر - بين صحفي'، مركز دمشق للأبحاث والدراسات، 20 آذار مارس، 2017، www.dcrs.sy بين - صحفي - حول - ندوة - المحنة - السورية - في - عيون - الآخر
- (16) لوفيفر، الترجمة وإعادة الكتابة و التحكم في السمعة الأدبية، ص ص 67 - 68.

المسرح وعلم التحليل النفسي

جان لو غاليو

ت: د. نواف الخلوف *

هناك طريقتان رئيستان للربط بين علم
التحليل النفسي والمسرح: الأولى هي قراءة
النصوص وتأويلها، والثانية هي تلك التي
تأخذ بعين الاعتبار خصوصية المسرح
كمشهد بين مجموعة المنتجات الفنية.

* مترجم وأستاذ جامعي من سورية

1 - القراءة التأويلية للنصوص:

لا تختلف هذه الطريقة كثيراً عن المذهب الأخرى التي تهتم بتحليل المحتوى في الأنواع الأدبية الأخرى، فتأويل أسطورة أوديب مثلاً في إحدى المسرحيات لا يختلف عن دراستها في رواية، وعندما قام شرل كليجرمن CHARLES KLIGERMAN بتحليل مسرحية بيرانديللو PIRANDELLO، 'ست شخصيات تبحث عن مؤلف' (1)، عمد إلى دراستها بالطريقة نفسها التي كن من الممكن أن يلجأ إليها فيم لو كن يحلل رواية. فقد بدأ باستخراج الموضوعات الرئيسية، ثم أخذ يبحث في سيرة حياة المؤلف عن عناصر قابلة لتفسير هذه الموضوعات، وبم أن العواطف في هذه المسرحية مليئة بالمشاعر البدائية وتحمل كل علامات ازدواجية الطفولة، فقد ربط بين تطور المواقف الدرامية وسلسلة من التراجعات المتتالية حتى المراحل الأكثر بدائية، والنتيجة التي توصل إليها هي أن بيرانديللو تمكن من بلورة الصراعات النفسية انطلاقاً من طفولته وصولاً إلى سنوات نضجه.

مهم كانت درجة أهمية تحليل من هذا النوع، يدرك القارئ بأنه لم تؤخذ بعين الاعتبار خصوصية المسرحية كعرض قادر على إحداث بعض المؤثرات. أم مسألة المسرحية داخل المسرحية فلم تذكر إلا بشكل ثانوي بوصفها وسيلة دفع بسيطة يستخدمها المؤلف لإظهار رغبت لاوعيه المكبوتة ولرفضها في الوقت نفسه، حيث أنه يتغلى عن الشخصيات التي تراوده هذه الرغبت. لهذا السبب تبحث هذه الشخصيات عن مؤلف، كم يسعى المؤلف نفسه، مثل جميع، لامتلاك هوية. من الواضح أنه في دراسة كتلك التي أشرنا إليها، تركت جانباً وبشكل مقصود، كونها غير مناسبة لتوضيح المحتوى، مشكلة الروابط بين المؤلف والشخصيات، وكذلك، بشكل أوسع، مسألة العلاقة بين الفن والواقع والخيال، أي في النهاية، قضية 'الوهم المسرحي'.

2 - العمل المسرحي

يشير أو مدونني O.MANNONI في دراسة تحت عنوان 'مفتاح للخيال أو المشهد الأخير' إلى أننا حينم نقرب المسرح من جنبه الخيالي، فذلك يعني أننا نضع في المقدمة مفهوم الوهم وبالتالي مفهوم التمهّي الذي يرتبط به بشكل جلي (2) هذا يذكرنا بأنه إذا كن مفهوم الوهم والتمهّي ينسحب على كل الأجناس الفنية والأدبية، فإنهم يمتلكون أهمية خاصة في الظاهرة المسرحية.

المشهد المسرحي، عندما يطرح نفسه بصراحة كمكن "آخر"، فإنه يتوخى الولوج إلى عالم الخيال مهم كانت الجهود التي يبذلها بيرانديلو أو بريخت، والمتعرضة تماماً فيهما، سواء من أجل تعرية الآليات الدرامية من طابعها المسرحي أو بغرض فرض مسافة قصوى بين الحدث المسرحي والشخصيات كي يحرم المشاهد من أي إمكانية تمه مع هذا الذي يدور على خشبة المسرح.

فالوهم المسرحي يتمركز إذاً في قلب ظاهرة المسرح ويصبح شرطاً ضرورياً لوجوده، وحتى لو تفنن الممثل أو المخرج في إخفاء هذا الوهم، فإن ذلك لن يخدع أحداً، ويميل المهتمون بعلم التحليل النفسي الذين أثرت فضولهم ظاهرة الوهم المسرحي إلى الاعتقاد بأنها محصلة التفاعل بين ثلاثة عوامل: المشهد والأنا الواقعي والأنا الآخر، إذ أن الأنا الآخر ينبع من التشكيلات اللاواعية ويملك المشهد منذ أن ترتفع السترة على شكلة أن الحلم الذي يتحكم كسيد مطلق أثناء النوم. وكان فرويد FREUD قد ذكر ذلك في كتابه 'تفسير الأحلام'، إذ أكد أن هناك معرفة ضمنية تجعلك تعلم أنك نحلم وينتج عنها أنك لا نفجأ أبداً بالانتقال إلى الواقع عند الاستيقاظ من النوم. وفي المسرح أيضاً يمتلك المشهد معرفة ضمنية مشبهة تجعله يعلم دون أن ينتبه بأن كل شيء ليس سوى وهم. غير أن الإحساس بهذا الوهم يقع في مجال ما قبل الوعي حيث يلقي به الأنا الموهوم ولا يبرز إلا إذا كانت المسرحية سيئة جداً أو كان الممثل رديئاً، أو إذا نهض الميت بشكل مبكر لكي يحيي الجمهور. عندئذ يطرد الأنا الواقعي الأنا الآخر ويستعيد كل سلطاته، وهذا ما يحدث على أي حال في نهاية العرض. وليس الأمر في النتيجة أن نصدق أو لا نصدق ما يحدث على خشبة المسرح: فإذا كان المشهد فعلاً ساحة لمسرح نفسي مصدره المكونات اللاواعية، لا تطرح المسألة عن طرق كلمات لها علاقة بالمصادقية، بل بعبارات ترتبط بالتركيز النفسي. يبدو المشهد في الواقع وكأنه فضاء رمزي بوضوح يتمكن من خلاله لاوعي المشاهد الذي تحرر من كل المعوقات التي تسببها الأنا والأنا الأعلى أن يركز طاقته النفسية على الشخصيات وأن يتمهي معها بكل حرية.

وكما قل من نوني فإن المسرح سيكون 'بأكمله نفي' أو رمزاً للنفي يجعل عودة المكبوت ممكنة بشكله النفي' (المصدر السابق نفسه، ص166). وليس المهم في مثل هذه الظروف وجود تجربة واقعية في المسرح أو أي محاولة لإبعاد

المشهد عن عملية التركيز النفسي أو التمهّي، لأن ذلك يبقى عاجزاً عن تغيير العلاقة الثلاثية بين المشهد والأد الواقعي وأد المشهد. وهكذا عندما يقوم المسرح الحديث بإلغاء الديكورات أو السترة أو صف الإدارة في مقدمة خشبة المسرح، فإنه يبقى مع ذلك مسرحاً لا أكثر ولا أقل، مثله مثل أي مسرح تقليدي، وذلك لأن جوهر العلاقة بين عالم الواقع وعالم الخيال لا يكمن في هذه الكماليات المادية.

كما يمكن لهذه العلاقة أن تنفي التقاض بين هذين العلمين: فالأمر لا يتعلق مطلقاً بمسرح جدلي - بالمعنى الذي أعطاه هيجل لكلمة جدل، والذي يستخرج من التضاد بين حدين حداً ثالثاً يتوافق مع الحدين الأول والثاني ويتمكن بالتالي من تعريف الوهم المسرحي. إن هذا الأخير مثل الحلم لا يطرح مشكلة التمييز بين الواقع والخيال. نجد في هذا المجال ظاهرة تشبه بطبيعتها ونتائجها ما اكتشفه النقد فيم يتعلق بالرواية: فالخيال الروائي لا تنطبق عليه لا صفة الحقيقة ولا الزيف، بل إنه آخر ويستخدم آليات نفسية لا تطرح بالنسبة له مشكلة التمييز بين هذين المجالين. فالأد المعنى بقراءة الرواية هو نفسه الأد المشاهد: يولد هذا الأد من عملية الاستقلة المؤقتة للأد الواعي والمهيكل الذي ينظم العلاقة بين الذات والواقع، إنه أد النرجسية وساحة الانعكاسات والتمهّي، على حد قول مانوني (المصدر السابق نفسه، ص 171). كل ذلك يدفعنا للقول: إن المسرح هو تأرجح دائم بين الرمز والخيال وحقل للتبدلات والتغيرات المجزية وفضاء تندفع باتجاهه الرغبة لتعود خثية وممكن يحول الاستيهم الانتشر فيه ولكن يستحيل عليه بلوغه، منه ينكفي الأد الواقعي أكثر عزلة وأكثر عرياً من السابق وهو يعتره الحنين إلى ذلك المشهد الآخر الذي اندفع باتجاهه المشهد الحقيقي.

3 - قطب الوهم المسرحي: الهزل والمأساوية:

إن اعتماد ازدواجية الهزل والمأساوية في علاقة المسرح مع علم التحليل النفسي لا يعني التدرج أمد مفهوم التمييز بين الأجناس الذي تبنته الإيديولوجية الغربية منذ زمن ليس بقصير. ونحن إذ نأخذ به هذا فذلك لأن الهزل والمأساوية يمثلان شكلين لإنتاج تأثيرات مختلفة انطلاقاً من خلفية مشتركة ينشط ضمنها استيهم الأد المشاهد إن هذه الخلفية مشتركة لأن أي عرض أو مشهد يفترض توفر الشروط الأولية نفسها: تحييد منظومة الأد المحركة والعزل المادي أو عدمه لمكن العرض عن مكن الواقع والأخذ بعين الاعتبار بوجود تخيل يتيح الفرصة لحدوث

الإسقاطات والتمهني، ومع ذلك وانطلاقاً من هذه العوامل المشتركة يتأرجح الوهم المسرحي بين قطبين أصبح من المفيد الآن تحديد تأثيراتهم.

أ. تأثير الهزل:

من المعروف أن تأثير الهزل بشكل عام يتعلق بالمتعة، وهذه المتعة تنتج عن مجموعة من الآليات التي تعمل على إحداث تغييرات في المنطوق (هزل الكلمة: كـ للعب على الكلمات مثلاً) وهزل المواقف (كأن يصبح الخدع مخدوعاً والسارق مسروقاً). تنتج هذه التحولات معنى جديداً تصدر عنه المتعة. وهذا نجد أنفسنا أمام مجهود حقيقي لأن نتيجة المسر هي تشكّل مكون نفسي قادر على إحداث تأثير

إن ما قلناه عن أثر الهزل لا يخص فقط الهزل في المسرح، بل يتعداه إلى مسر عام وصفه فرويد في كتبه 'النكتة وعلاقتها باللاوعي'، الذي يشكل هزل المسرح بالنسبة له واحداً فقط بين المؤثرات الأخرى. ولن ندعي في سياق بحث هذا الإحاطة بخصوصية الهزل المسرحي - وهي غير موجودة، بل بالطبيعة العامة لصيغة إنتاج تفضي في الوقت نفسه إلى النكتة والطرفة والمزاح وموقف العشق المختبئ في الخزانة بينما يعود الزوج في وقت مبكر. وتوجد حجة إضافية تصب في صالح الجمع بين هذه الأنواع من المؤثرات، وهي أن نص فرويد حول 'النكتة' قد أسس لنظرية حقيقية عن الضحك: وهذه النظرية شاملة لدرجة أنه يمكن أن نطبقها على المظهر الأخرى للهزل التي أشرنا إليها سابقاً. وهكذا يصبح الهزل وقرينه الضحك عنصرين مشتركين لكل السلوكيات التي يشكل التأثير المسرحي حالة خاصة بينهم. ولكي نفهم بشكل أفضل الظاهرة الهزلية، سنأخذ مثلاً غدية في البساطة. أراقب رجلاً يسير في الشارع بهدوء، ثم يأتي فجأة وعمل قرن راكض وهو يحمل قطعاً من الحلوى، فيصطدم بهذا الرجل ويسقط كل ما يحمله من الحلوى على الأرض، فأنفجر بالضحك. المضحك هنا ناتج عن مراقبة غير مكترثة بالواقع في البداية مع انقطاع مفاجئ للمخطط المنتظر (أي أن اللقاء بين الرجل المشي في الشارع وعمل القرن لم يكن يشي بحصول أي حدث): وهناك أيضاً مشاركة انفعالية من قبل المراقب تؤدي إلى بداية تمه مع الضحية. من أين يأتي الضحك إذاً الذي عرفه فرويد 'كتفريغ للطاقة'؟ إنه يأتي بشكل جوهري من فرق في الحدة النفسية بين الموقف الأول (مراقبتي قبل الحدث) والموقف الثاني (ذلك الذي ينتج عن

المصدفة). أثناء المرحلة الأولى من المراقبة، كان المراقب قد راكم كمّ من الطاقة النفسية مخصصاً لبرمجة مسرّ الرجل الذي يمشي في الشارع ولتوقع نهيته الطبيعية.

قطعت حدثاً الاصطدام غير المنتظرة هذا التوقع وتسببت بتدخل مؤثرات جديدة، كم حررت الطاقة التي خزنت سابقاً ولم يعد لوجودها أي مبرر، وترجمت هذه الطاقة الفائضة إلى تفريغ للشحنات على شكل موجات متقطعة وهي الضحك. يحدث الشيء نفسه فيم يتعلق بالنكته التي تمثل انقطاعاً بالمخطط اللغوي المنتظر ويؤدي إلى تفريغ شحنة الضحك (أو الابتسام) لدى القرئ أو المستمع. ماذا سيكون تأثير حدث الاصطدام بين هذا الرجل نفسه وعمل الفرن فيم لو حصلت على خشبة المسرح وليس في الشارع؟ للوهلة الأولى يبدو هذا التأثير ضعيفاً كم تبدو مميزاته واحدة في كلتا الحالتين.

- التأثير هو حدث نفسي مقره عقل المشاهد وليس واقع الخطب أو الموقف: يمكن لطرفة م أن تضحك ملياً الشخص الجالس بجواري وأن ابقى لامبلياً إزاءهم أو بالعكس.

- يفترض التأثير في الوقت نفسه المسافة والمشاركة من قبل المشاهد.

- ولا يمكن تصور هذا التأثير من دون الضحك الذي يفرغ الشحنات.

- يتطلب هذا التأثير، كي يصبح فعلاً بشكل كامل وجود شخص ثالث مشترك إذ لا يحب الإنسان أن يضحك وحده.

لا يكمن الفرق إذاً بالمواصفات الخاصة بهذا التأثير، بل بطبيعة المكون النفسي المعني بهذا المسر، كان الشاهد على حدث الاصطدام في الشارع هو أن الحياة الواقعية والمسافة كانت في حده الأدنى، أم المشاركة بالمشعر فبلغت درجتها القصوى، بينما كانت الإسقاطات والتمهي متدنية جداً.

في المسرح، على العكس، أن المشاهد هو ذلك الآن الثاني المشبه لأن الحلم واللعب. المسافة كبيرة جداً والمشاركة العاطفية الواعية محدودة ولكن الإسقاطات والتمهي تتشط بمنتهى الحرية على خلفية عممة من انعدام الحس وقلة التمسك. إن أهم م يميز الهزل هو أنه من ناحية لا يثير المشعر الغيرية (الضحك يبقى بلا شفقة)، ومن ناحية ثانية، أنه يبتعد دائماً عن المنطق الواقعي ويفوص في

أعمق العبث واللامعنى. الهزل يشبه اللعب، يتبنى حريته ويستخدم بشكل كبير انعكاس الأدوار والقيم (الخدع المخدوع والسارق المسروق...).

لقد تساءل البعض عما إذا كان مفعول الهزل الذي يدرس من زاوية محتواه لا يمثل في الواقع عكس مستمراً أو متكرراً للمواقف المقلقة والمخيفة. وبالطبع إن عملية قلب الأدوار والمواقف لا تخص التأثير الهزلي فقط، وذلك لأنها تحدث بشكل مستمر في المسرات النفسية وتشكل أكثر آليات الدفع نجدة. مثل هذه الآلية يتيح للإنسان النضج تجوز بعض المواقف المسببة للرضات النفسية، وللطفل أن ينسى عجزه وتبعيته للآخرين حين يلجأ للعب والخيال. يذكرن شارل مورون Charles Mauron بأن 'الشخصية اللاوعية تبقى طفولية' في كل واحد من، وأن آليات متمثلة يمكن أن تلعب الدور نفسه في لعب الطفولة وفي العرض المسرحي. ثم يتساءل مورون حول وجود 'مجموعة غير ذات قيمة (ومحدودة جداً) من الأنماط والحبكات الهزلية'، ثم يضيف 'ألا يجب أن نرى في المعطيات، المسبقة والاضطرارية، حيث أن المؤلفين الأكثر ذكاء لا يخترعون مواقف جديدة، ألا ينبغي أن نرى فيها عمليات قلب منتصرة للمواقف النمطية المقلقة؟'. يمكن لأساطير الضحك أن تكون هي نفسها أساطير الحكايات التي تحضر طفولياً بقلب منتصر تحت تأثير آليات الدفع.

حين يعكس قلق الأطفال من أجل التعويض، فإنه يتحول إلى اللعب طفولية وحبكات مسرحية هزلية بالنسبة للكبير⁽³⁾ إن تحليلاً كهذا يذكر بفكرة المعروفة القائلة إن الضحك أفضل وسيلة للدفع عن النفس ضد القلق وأن على المرء أن يسرع بالضحك من كل شيء قبل أن يبكي منه. وذلك يعني بالتالي أن دوافع الأن وبشكل خاص دافعي الحياة والموت تلعب دوراً أساسياً في الهزل، ولكن انتصر دافع الحياة مؤقتاً، ولذا فلهزل وقرينه الضحك يعدّان ضمن هذا المنظور أفضل وسائل الاطمئنان في مواجهة الموت.

ب. تأثير المأساوية؛

حظيت المأساوية كمنظومة شعرية وكنظرية تفسر جنساً أدبياً وهو المسرح المأساوي بالكثير من الدراسات والتعليقات في مجل النقد الأدبي. غير أن هذه البحوث النقدية لم تقدم حتى يومنا هذا تعريفاً منسباً للمسرح المأساوي كشكل إبداع خاص له مقوماته التي يمكن التعرف إليها بنيوي.

لقد بقي الخطب المتعلق بالمأسوية رهين المقرنة التي تجريها الثقافة الغربية دائماً بين المأسوية كأحد أشكال التعبير في مجالات الأدب والمأسوية كشعور معيش؛ وما هذا إلا صورة مصغرة لعملية خلط أعم بين الأدب والحياة.

ويعرف مفهوم المأسوية بشكل أساسي كعلاقة متأزمة بين إنسان (البطل المأسوي) وكين شمل ذي طبيعة أسطورية بشكل تام: الحتمية، القدر، الموت، الطبيعة، أو الآلهة. ولكن في أغلب الأحيان يتم تصور هذه العلاقة من زاوية إيديولوجية حيث أنها تصل في النهاية وبطريقة شبه إجبرية إلى سؤال عن معنى الأشياء (معنى الحياة والموت والصراع والتاريخ والإنسان... إلخ). ويمكن أن ندرك ضمن هذا المنظور بأن الإيديولوجية المأسوية تنعم بالجمع المنتقى بين الأدب والفلسفة، وهذا يطرح السؤال الآتي:

هل قدم علم التحليل النفسي تفسيراً أكثر أصالة للتأثير المأسوي مما فعله الخطب التقريبي الأدبي أو الفلسفي؟ للإجابة عن هذا السؤال يمكننا القول إن نظرية التحليل النفسي لا تعيد النظر بالمقولات الأدبية والفلسفية والتاريخية ولكنها تؤدي مهمتها داخلها، مستخدمة إياها عند الحاجة، كما لو أنها صيغة لموضوع نظرية خاصة. فبما يتعلق بالتأثير المأسوي، اعتبر علم التحليل النفسي أن الأدب المأسوي تلقى تحليلاً منسباً من قبل الخطب النقدي الأدبي وأنه توجد نظرية علمية حول المسرح المأسوي كشكل للإنتاج الفني.

بما أن هذه النظرية غير موجودة، لا يمكن للتحليل النفسي إلا أن يتأثر بهذا النقص، وتجدر الإشارة إلى أنه لو قدم علم التحليل النفسي تفسيراً منسباً للتأثير المأسوي، فيجب أن لا ننسى بأن المعرفة بصيغة العلاقة الخاصة بين التأثير المأسوي والمسرح المأسوي كبنية شكلية لم تتقدم قيد أنملة منذ كتب 'الشعر' لأرسطو.

وبغض النظر عن هذا التحفظ النظري الأساسي، يعرف علم التحليل النفسي تأثير المأسوية من وجهتي نظر رئيسيتين: من وجهة نظر الإنسان الموجود في موقف مأسوي، من جهة، ومن وجهة نظر المشاهد في مواجهة العرض الذي يمثل هذا الموقف من جهة ثانية.

1. صيغة إنتاج تأثير المأسوية:

حسب وجهة النظر هذه، من الضروري طرح بنية إجمالية تتكون عند صرعه الرئيسة من:

- موقف يميزه شعور بعوز من الواجب إشبعه (كل حاجة للحب أو لقاء الآخر).
- شخصية أو أكثر يعانون من هذا العوز (الثنائي أو ثيللو وديسديمون، أو الثلاثي روكسن وبجزيه وأتليد، أو الرباعي أندرومك وبيروس وأوريست وهيرميون).

- سلسلة من المؤثرات التي تفضي إلى نشوء علاقات مزدوجة ومتفصلة (كقلق الذي يليه خير بطولي يرمي إلى تجوزه).

- وأخيراً، عمل يمثل محاولة لحل المحنة التي ولدت هذه المؤثرات.

إن هذه البنى الإجمالية تقوم على أسس صراع لا حل له بين مبدئين يسيطران على هيكلية الحياة النفسية وهم: مبدأ المتعة ومبدأ الواقع. تبدأ الشخصية المأسوية بالابتعاد عن الواقع وترفض التأقلم مع متطلبات المحيط الخارجي، أو المجتمع أو التاريخ. ثم تستسلم لمبدأ المتعة بهدف إشبع الحاجة للآخر وبما أن أهم ما يميز الوضع المأسوي هو استحالة الوصول إلى الآخر، تلجأ الشخصية المأسوية إلى المبالغة بالاستثمار في الآن ما لم تتمكن من استثماره في الآخر ولا في الواقع. ينتج عن ذلك حالة من الرضة النفسية تجد بشكل عام حلاً لها إما في القتل أو الجنون أو الانتحر: فمثلاً أو ثيللو يقوم بطعن ديسديمون، وأوريست ضحية لفحيح الأفاعي وروكسن تشرب السم.

قدم ميشيل تور MICHEL TORT بمقارنة عنصرية هذه البنية المنتجة للتأثير المأسوي بحالة الحداد كما وصفه فرويد في بحثه عن 'الحداد والكآبة': هناك شخصية في وضع عز أو حرمان وشيء مرغوب أصبح مستحيل المنال، ومؤثرات ألم وقلق، وفعل يمثل محاولة لحل المتقاضات وذلك بالانتقال إلى وضعية من نمط الهوس. وبهذا المعنى تصبح بنية الحداد 'حالة خاصة يمكن أن تستخدم كنموذج لبنية أعم تشمل كل ما يندرج إيديولوجياً تحت اسم المأسوية'⁽⁴⁾.

2. صيغة استقبال تأثير المأسوية:

عرفنا ضمن ما سبق تأثير الهزل على أنه من تأثيرات المتعة. ولكن المتعة ليست غائبة عن تأثير المأسوية وليس هناك ما يدهش في هذا القول. لقد كتب أندريه غرين ANDRE GREEN بعد فرويد قديماً: 'إن كل عمل فني يقدم لكل من يختبره جائزة إغراء'⁽⁵⁾. ويقصد فرويد بجائزة الإغراء تلك اللذة التمهيدية المقدمة

لند كي تتيح انطلاق استمتع أعلى صدر عن يندبيع نفسية أكثر عمقاً (6)، م يعني إفراغ شحنة جزئية وغير جنسية عن طريق كبت الغية ونقل المتعة الجنسية. إن أثر المأسوية إذاً هو أثر متعة أزيحت ونقلت من الغريزة الجنسية إلى مكونات الآن والأنا الأعلى. ولكن هذه الملاحظة تبقى عممة لأنها تنطبق على كل المنتجات الفنية. أم خصوصية تأثير المأسوية فهي: الاستمتاع والشفقة والرغبة.

والسؤال الذي يطرحه علم التحليل النفسي هو التالي: لماذا تؤثر مسرحية مثل 'أوديب ملك' بالدرجة نفسها على المشاهد المعاصرو على مشاهدي مسرحية سوفوكليس في زمنه؟ والجواب هو أن كلت الشريحتين من المشاهدين ترتعد فرائصهم خوفاً من رؤية رغبتهم اللاوعية تتحقق على خشبة المسرح. إن بنية هذه المسرحية تمثل عرضاً لمكونات الشخصية وتلقي الضوء على علاقة الطفل بالديه التي تمكسها علاقة البطل بالآلهة. إنها تحكي قصة الكبوس الأصلي للابن المتمرد ومقتل الأب وعقدة الذنب الأوديبية. عندما يتمهى المشاهد مع البطل المأسوي فهو يواجه والديه، وفي النهاية سوف يعقب من قبلهم كم يعقب ويهزم البطل على خشبة المسرح من قبل الآلهة، من هنا يأتي الشعور بالرهبة أمام سلطة الأب المهيمنة والمنتصرة.

الإحالات

- (1) - Etude psychanalytique de six personnages en quête d'auteur, de Pirandello, in Entretiens sur l'art et la psychanalyse, La Haye, Mouton, 1968, P. 247-257.
- (2) - Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène, Paris, Le Seuil, 1969, P. 161.
- (3) - Charles MAURON, Psychocritique du genre comique, Paris, José Corti, 1964, P. 30-31.
- (4) - Contribution à l'épistémologie de la psychanalyse appliquée et essai de détermination de son statut dans le domaine de l'esthétique et de l'art, Thèse dactylographiée, Paris, Sorbonne, 1969.
- (5) - Un œil en trop, Paris, Les éditions de Minuit, 1969, P. 38.
- (6) - La création littéraire et le rôle éveillé, in Essais de psychanalyse appliquée, Paris, Gallimard, P. 81.

الروائي الفرنسي ميشيل هولبيك

موضوعات متنوعة بأسلوب متباين وأفكار مثيرة للجدل

عرف الكاتب الفرنسي ميشيل هولبيك .
المولود عام 1956 في جزيرة الرينيون La
Réunion وهي إحدى الجزر الواقعة في
البحر الكاريبي وألحقت بفرنسا وأصبح
سكانها مواطنين فرنسيين . بتعدد مواهبه: فهو
كاتب وشاعر وروائي. ويعد . مع بداية القرن
الحالي . أحد أكثر الكتاب الفرنسيين ترجمة
إلى اللغات العالمية. إضافة إلى ذلك يقوم
هولبيك بأعمال فنية كالغناء والتمثيل والإخراج.

* مترجم وأستاذ جامعي من سورية - عضو اتحاد الكتاب العرب

اشتهر هولبيك بعد نشر أعماله الروائية 'اتسع ساحة النضال' Extension du domaine de la lutte و 'الجسيمات الأولية' Les Particules élémentaires والمنصة 'Plateforme' ، وعدت هذه الأعمال رائدة في الأدب الفرنسي المعاصر خاصة لاهتمامها ببؤس الإنسان الغربي المعاصر. ونظراً لهذه الشهرة التي اكتسبها بأعماله المتنوعة نال جائزة الفونكوردم 2010 عن عمله 'الأرض والخريطة' La Carte et le Territoire.

في العام 1998 ، أثرت روايته 'الجسيمات الأولية' جدلاً واسعاً حول وصفه للعلاقات الغرامية وانتقاده لحياة أبناء جيله ، وخاصة الممرسات الجنسية ، فتهم بعدائيه للمرأة misogynie وتشويهه لجسده.

يهجر إلى إيرلندا مع زوجته الثانية عام 2000 ، ثم يستقر في الأندلس بسبب عام 2002 حتى العام 2012 حيث يعود ثانية إلى فرنسا ، ويؤكد تمسكه بالكتابة حين الإعلان عن إصدار مجموعته الشعرية التي نشرت عام 2013 تحت عنوان (تصوّر الشاطئ الأخير Configuration du dernier rivage) قائلاً: 'لست متعلقاً بالبحية إلى الدرجة التي تجعلني أستغني عن الكتابة'.

أعماله

يعالج هولبيك في معظم أعماله موضوع الاغتراب الوجودي ، وموضوع القطيعة مع الليبرالية التي تتدخل بخصوصية الأفراد وأمورهم الحميمة ، وقد ظهر ذلك منذ أعماله الشعرية الأولى التي صدرت عام 1991 والتي لم تثر الاهتمام في حينها ، لكنه حصد عليها لاحقاً جائزتين مهمتين. غير أنه لم ينل الشهرة الجماهيرية إلا من خلال أعماله النثرية.

تصدر روايته الأولى 'اتسع ساحة النضال' عام 1994 ، فتضعه في طليعة الكتب الذين يمعنون في وصف معدنة الإنسان المعاصر الحقيقية وظروفه النفسية بدقة وإحاطة شاملة. أيضاً لم تقل هذه الرواية النجاح الكبير في مع أنها قدّمت فيلماً سينمائيً وحوّلت إلى مسلسل تلفزيوني ، لتأتي بعده بأربع سنوات روايته 'الجسيمات الأولية' وتحقق نجاحاً جماهيرياً إذ بيعت حين صدورها مبشرة حوالي ثلاثين ألف نسخة.

في العام 2005 يحتل هولبيك وروايته 'الجزيرة المفترضة' La Possibilité d'une île موقع الصدارة في الصفحات الثقافية للإعلام الفرنسي، ويجذب هذا العمل الأضواء، ويفصله عن أكثر من ستمئة عمل أدبي آخر صدر في حينه. ونظراً للشهرة التي حازتها الرواية تحولت إلى فيلم سينمائي عام 2008 لم يحقق نجاحاً جماهيرياً، وقوبل بالنقد وعُدَّ فشلاً فنياً وتجريبياً.

ينشر في العام 2010 عمله 'الأرض والخريطة' وينال عليها جائزة الفونكور الفرنسية المهمة.

وأخيراً يصدر في العام 2015 روايته 'خضوع' Soumission التي أثارت جدلاً واسعاً حين قدّمت تصوراً لانتصار سيدي في العام 2022 للمسلمين الذين يعيشون في فرنسا ويصلون إلى حكمهم، فكيف سيصبح المشهد السيدي في هذا البلد؟

تأثيره بسابقه:

يعرض دارسو هولبيك - مثله يعلن هو نفسه - تأثيره الواضح بعدد من الكتب والتزامه بمدارس فنية معينة، فهو في الجانب الاجتماعي يشبه أعمال كتب واقعية القرن التاسع عشر مثل فلوير وبلزاك وستندال، كما أنه يقرب بتحليله الاجتماعي - البيولوجي أو الأنثروبولوجي المذهب الطبيعي عند زولا.

يعتمد هولبيك أسلوب التدسية والخلط بين أساليب عدة مثله كن يفعل بلزاك وجورج بيرك اللذين يعلن هولبيك تأثره بهما. ويعالج - كما فعل عدد من معاصريه - القضيت الاجتماعية المعاصرة التي تثير ردود فعل الرأي العام، وتنقل معركتها إلى وسائل الإعلام بأشكالها المختلفة.

في مجال الشعر يظهر تأثير بودلير في هولبيك خاصة في التجسيد الشعري للحداثة، وفي الشعر المدني، وفي تناول الرأسمالية، وحين استخدامه للمصطلحات العلمية يستذكر القراء الشاعر لوتريمون.

أم في الفلسفة فقد تأثر بفكر الفيلسوف آرثر شوبنهاور ورأى فيه معلماً روحياً، وبحث أفكاره في أعماله الروائية وخاصة الميتافيزيقية المثبتة، والقرف من العلم، والتمرد على إرادة الحياة واللذة الجنسية، ومفهوم الحياة من أجل العذاب حتى الوصول إلى الموت. يقول في 'المنصة': 'للأسف، إن غياب الرغبة في الحياة لا يكفي لامتلاك الرغبة في الموت'.

موضوعاته :

الليبرالية

العمل والاقتصاد هي الموضوعات الأهم لأعمال هولبيك، وعليهم تقوم رؤيته الاجتماعية والنفسية. ويأتي انتقاده لليبرالية وللرأسمالية في دراسة نشرت عام 1991 تناولت أعمال الكاتب الأمريكي لوفكرافت، تحت عنوان: لوفكرافت: ضد العلم، ضد الحياة، فيبرز منهضة هذا الأخير للعلم المعاصر وللحياة بصورة عامة، وكذلك عنصرته التي تقبع في صلب خوفه، ويقوم موازنة بين أجنبية الكتب وأجنبية المؤلف نفسه، يقول عن الرأسمالية:

'الرأسمالية الليبرالية وسعت قبضتها على الضمير: وصار يسير جنباً إلى جنب معها فحلت فيه الروح التجارية وسيطرت عليه الدعاية والإعلانات، والخضوع العبي والسخيف للقدرة الاقتصادية وللهاث اللامحدود للوصول إلى الثراء المادي. والأسوأ من ذلك أن هذه الروح الليبرالية النهم الطمعة بلغنى الفحش انتقلت من الاقتصاد إلى علم الجنس'.

وبذلك كرس الليبرالية عبر مصطلح المنافسة compétition اللامساواة الاجتماعية واستغلال الإنسان من قبل الإنسان، إذ تترك ثروات كبيرة بيد بعض الناس، وتقبع غالبية أفراد المجتمع في ظل البطالة والفقر أو عدم الكافية، وكذلك الأمر في الجنس: بعضهم يتمتع بحياة متنوعة ومثيرة وآخرون يكتفون بالعدة السرية أو حتى بالعلزلة والوحدة. إنها تعميم لعدم المساواة بين الأفراد في المجتمع.

في روايته 'المنصة' يجمع الموضوعين (الليبرالية في الاقتصاد وفي الجنس) في مهنة الدعرة عبر السفر والسيحة بقصد المتع الجنسية، ويرى أن هذه المهنة تخضع لقوانين السوق والعرض والطلب والمنافسة الحقيقية والمفضلة بين البضائع المعروضة.

إنه ينفي وجود علاقة سببية بين الليبرالية والعيش الجميل. إن زيادة تحرير الاقتصاد والأخلاق لا يؤدي - برأيه - إلى ازدهار الإنسانية، بل يسهم في طغيان الفردية والأنانية. وفي ظل غياب اجتماعية العئلة وعدم وجود عمل ثابت أصبح الفرد مسؤولاً عن حياة لم يخترها، ومن دون رأسمال لدى العئلة وقدرة جسدية كافية تخسر شخصيت هولبيك الروائية القدرة على أن تكون اجتماعية، ومن ثم تفقد

حياتها لأنها غالباً ما تخسر قدراتها النفسية والعقلية ويصبح الاكتئاب النتيجة الحتمية لحرية تعش بشكل خاطئ.

وقد قادت تحليلاته الاقتصادية التي حملها لشخصه الروائية أحد الاقتصاديين البرزين إلى كتابة مؤلف عام 2014 يقرن فيه بين رؤى هولبيك الاقتصادية وأعمال اقتصاديين برزين ومعروفين ليصل إلى نتيجة يؤكد فيها أن 'أحداً من الكتب لم يصل إلى توصيف الأزمة الاقتصادية التي تهيمن على عصرنا مثلما فعل هولبيك'.

الإنسان والحيوان:

تعريف الإنسان والحيوان والمقارنة بينهما ونقاط التشابه والاختلاف موضوع أثير عند هولبيك، وخاصة في روايته 'الجسيمات الأولية' إذ يقيم الكتب موازنة بين سيطرة النزعة الحيوانية على العلاقات الإنسانية وبين مظاهره المزيفة، فلنفس حيوانات نذجة وواعية تعرف المزاوجة بين غرائزها وأفكارها. وفي هذه الرواية مقرنت كثيرة بين مجتمع البشر ومجتمع الحيوانات.

الوحشية والهيمنة موجودتان بوضوح في مجتمع الحيوانات حيث تُرتكَب أعمال قسوية ضد الحيوان الأكثر ضعف، وهذه المدرسة نجدها في المجتمعات البشرية البدائية وأيضاً في مجتمعات المعصرة، ويقوم بها الطفل والشباب المراهق والكبير بالعمى. ويسوق هولبيك أمثلة على قيم الإنسان المعاصر بفعل ما كن أسلافه غير المتحضرين يفعلون، ويراه نموذج بشع ومفجع ولا يكاد يختلف عن القرد. لكنه، مع ذلك، 'يحمل في دواخله تطلعات نبيلة. هذا النوع المعذب والمتقوض والفردى والعدواني والأدنى إلى أبعد الحدود يمكن أن يكون أحياناً قادراً على تفجير عنف غير معقول، وهو في الوقت ذاته لا يتوقف عن الإيمان بالطيبة والحب'. التقوض بين أخلاق الحضرة وهمجية الماضي قبح دائماً في جوهر التفكير البشري الذي يحلم بالخير لكنه لا يريد إقصاء البربرية عن حياته.

الجدلية القائمة بين الإنسان وحيوانيته تنتهي غالباً بالتشؤم في أعمال هولبيك. فالحيوان لا يعنى نسبياً من أمراض المظاهر الاجتماعية الإنسانية (كلأذنية والعواطف)، بينما الإنسان غير قادر على تقليص أو ضبط غرائزه المستعرة التي لاتتوافق مع القيم التي أقرتها المجتمعات البشرية كالحب على سبيل المثال. فالحب

لا يمكن أن يزدهر إلا في ظروف أخلاقية خاصة تغيب عن المجتمعات المعاصرة. الحب هو أن يتمثل كل الجنس الآخر بمحبوب واحد فقط. وهذا ما لا يراه حصاراً في ظل التدفقت القائمة في المجتمعات الليبرالية.

الدين:

يرى برونو فيرد، أحد الأستاذة الجامعيين المتخصصين بهولبيك، أن موضوع الدين حاضر منذ البداية في أعماله: هولبيك شخص غير مؤمن، لكنه يخف غيب الدين. إنه مقتنع بأن أي مجتمع لا يمكنه الاستغناء عن الدين الذي يساعد - مع العائلة - في الاستجابة إلى حاجة اجتماعية أساسية وهي جمع أفراد المجتمع مع بعضهم ليمنح وجودهم معنى. ويأتي تخوفه هذا من فكرة عدم الرغبة بوصول المجتمعات إلى الفراغ الروحي، ولهذا السبب اهتم بالدين مفصلاً عن فكرة الإله المطلق المتعالي مثله فعل كُتب في القرن التاسع عشر، ويعبر عن ذلك في روايته 'الجزيرة الأولى' وفي بعض فصول 'الأرض والخريطة'. ويضيف فيرد:

'لأعرف سبب كراهيته للإسلام، لكنه تبدو قضية شخصية، ومع ذلك فهو يظهر عداوة مطلقة لفكرة التوحيد monothéisme في الدينت. من هذا المنظور يكون الإسلام الديانة الأكثر تجسيدا لفكرة الرضوخ للإله المتعالي وبعيداً عن الفصل بين الدين وبين الإله المطلق. ويرى أنه كلم بلغ الناس في إعطاء تصور مطلق للإله سيبلغون في إخضاع أنفسهم لقوانينه الأشد تسلطاً. وفي معرض دفعه عن نفسه بتهم انتقد الأديان التوحيدية يقول: 'إن نصوص الدينت التوحيدية لاتحضر على السلام ولا على الحب ولا على التسامح tolérance وهي منذ بدايتها تدعو إلى الكراهية haine'.

من جانب آخر، هنك موضوعات أخرى تتكرر مراراً في روايته مثل الخوف من عقدة الخصاء La peur de la castration، وصف الجسد الأنثوي، السحرة والسفر وخاصة في روايته 'المنصة' و 'الجزيرة المفترضة'. والسحرة هن ليست فقط من منطلق معرفي، بل ومن منظور سيوسي أيضاً يتصل بمفهوم العولة وبمرحلة ما بعد الإنسانية.

قضايا الأسلوب:

كثيراً ما تحدث النقد عن أسلوب هولبيك الخاص، وأفردوا له دراسات مفصلة، ووجدوا أن كتابته تتميز بغياب أسلوب محدد « absence de style »،

وأطلقوا عليه صفة الأسلوب الأبيض « style blanc » أو الأسلوب السطحي، وهذا تكمن خصوصيته. ويستشهد هولبيك كثيراً بعبارة شوبنهاور التي تقول: إن أول شرط للأسلوب، وربما هو الشرط الوحيد، هو وجود ما نريد التعبير عنه، ويرى أن المبالغة في التقنيات التي يستخدمها الشكلاونيون لاتوصل بالنهاية إلا إلى أسلوب متصنع وضئيل الفائدة. ويعلن أن أعماله تقوم على هذه الرؤية وتكتب بهذه الطريقة.

ورغم اعترافه بأهمية الأسلوب في التعبير عن الفكرة، إلا أنه لن يتوقف عن التذكير لاحقاً بعدم جدوى الدراسات المخصصة للشكل بحد ذاته. يصف أسلوبه الخاص في الكتابة: 'انظر إلى بعض الحالات العقلية بخصوصية بلغة الأهمية، ولاسيم تلك التي يُعبّر عنها بأساليب بسيطة تظهر حالة عبثية'.

تركيبه للجملة وأساليبه:

تمتاز نصوص هولبيك عمومًا بالجمال القصيرة، وتتجوز فيها عبارات متعددة في بنية فنية بسيطة غالبًا ما تفصل بينها الفصلة المنقوطة. ولا تترين كتابته بالمجرات إلا قليلاً، وحين ترد تكون من التعبيرات المطروقة والسطحية. يلاحظ دومينيك نوغيز Dominique Noguez (أحد أبرز الدارسين لهولبيك والمدافعين عنه) كيف يسخر هولبيك - من خلال المنظور التنصي - من تعبيرات كذاب آخرين، مثل تدصه مع بلزأك في جملة (وإذا حول مسافر عبر استحضار ذاكرته...)، أو مع ألبير كامو في القول (اليوم، كن حاضراً موت شخص ما ...)، وكذلك مع لوتريمون في رسمه الشعري للمشهد.

أم أسلوبه الخاص به فيقوم على التنقل بين مستويات لغوية مختلفة، فأحياناً يستخدم اللغة الأدبية عالية المستوى وبطريقة دقيقة جداً في المفردات وتركيب العبارات وتصريف الأفعال. لكنه غالباً ما يميل إلى أسلوب الجمال القصيرة التي تعج به مقالات مواد العلوم الشعبية، أو توجد بصورة أوضح في مستوى اللغة المحكية. يقول في كتبه 'الأرض والخريطة': 'نهض جيف كونس من مقعده مطلقاً يديه إلى الأمام بحمس. يجلس قبلته دامين هيرست على أريكة من الجلد الأبيض مغطاة جزئياً بقماش حريري. أوشك دامين على إطلاق اعتراضه، كن وجهه محمراً يظهر كآبة واضحة. كن الإثنين يرتدين بدلتين سوداوتين - بدلة كونس مقلمة - وقميصين أبيضين، وربطتي عنق سوداوتين. على الطاولة الفصلة

بين الرجلين سلة مليئة بالفواكهة، لكن أحداً منهم لم يلتفت إليها أبداً. كم تتسم معالم أسلوب هولبيك - حسب نوغيز - بأنها سلسلة من الصيغ المعجمية lexicaux والتركييبية syntaxiques التي تترك انطباعاً بالرككة prosaïque أو الملل أو أنه تعبر عن الاحباط أو غياب الحماس عند الكاتب، ويلاحظ ذلك في اعتماده أشكالاً من الاختصارات litotes، أو التفصيلات والتوصيفات غير المهمة، كم يلاحظ النقد أيضاً أن نهيت مقطعه تقوم على جملة بسيطة وعدية من مثل قوله: 'تطوي على بعض الخضوع'، أو تعبر عن مواقف متبينة غير مترابطة، كقوله: 'لم يعد يتذكر آخر انتصب حصل معه، فننظر الرعد' و 'أقول بعض الجمل حول المديير الإسكندرية واستبدال الشبكات، شنيبيلي، وفي موقف دفاعي، عدلت جلستها واسترخت على كرسيها، بينما ذهب لأحضر الكريم كراميل'.

وهناك طرق أخرى يلجأ إليها الكاتب كاستخدامه المنتظم وبصورة غير مألوفة، وربما فاقعة، للصفات التي غالباً ما تكون سلبية ليدل من خلالها على أحكم قطعة دون وجود إشارات مسبقة أو فواصل واضحة بين الراوي وبين شخصيات العمل. 'ورق الجدران محبط'، 'إنها رقصة رومانية رائعة بجمال غير واقعي'.

يتميز أسلوب هولبيك أيضاً بمنحه مكانة خاصة لمستويات الكلام المتعددة، ويلجأ أحياناً إلى التلاعب بأشكال كتابة الكلمات ليظهر من خلال ذلك خاصية ما تشغله، ومن ذلك استعماله للحروف المدلة ليميز خطبه من النص الأصلي، أو ليشير الاهتمام بوصف هند أو معلومة هناك، خاصة عندما يسلط الخطب الضوء على شخصيته نفسها.

ولكي يضفي الطابع العلمي على عمله، يستعين هولبيك - كم يرى نوغيز - بتعابير لغوية علمية، وباستخدام مجموعة غنية ومتنوعة من الصيغ الظرفية التي تهدف إلى تثبيت أقواله ومنحها صفة الحقائق غير القابلة للنقض لتكون قدرة على تقديم الحقيقة، لكنها بذلك تقترب من المبالغة أو الدراسة الاجتماعية أكثر من كونها رواية. وربما يعزز هذا الاتجاه استخدام الأسماء المشهورة المسوقة عبر وسائل الاتصال. 'إنه ليست معقدة - كم نقول، العلاقات الإنسانية: غالباً غير قابلة للفهم، لكنها ندرأ ما تكون معقدة rarement compliqué'. تدقّض الرأي هند

يحيل على صعوبة إيجاد قواعد ثابتة ونهائية لهذه العلاقات، وهذا ما قصده هولبيك. كل هذا الأشكال الأسلوبية تعكس - وفق سيمون سن أونج Simon St Onge - حقيقة واضحة وهي عدم استقرار المدرسة اللغوية على أسلوب واحد، وربما يكون ذلك متبعة للكتابة التي يطلق عليها الكتابة المحايدة neutre أو الموضوعية objective للرواية الوجودية وللرواية الجديدة، أو لعلها طموحت البنيوية في أسلوب علمي. بالنسبة إلى نقد آخرين، يعد اختيار هذا الأسلوب رداً على أسلوب بداية القرن العشرين، بل قد يكون مقبلاً لأسلوب فلوير وبروست الذي يقوم أساساً على المجز وحيويته. وربما كان لدى هولبيك بهذا الاختيار الأسلوبى النية في عكس الحقبة الزمنية التي يعيشها وإظهار الكتابة المعاصرة والمدرست النصية الجديدة. أو قد يُفسّر غياب المجز عنده بأنه تغييب للأصيل (المجز) واهتمام بالسطحي والمبتذل، ولهذا تحمل كتابته قيمة ليست بالعميقة بخلاف ما نراه في أسلوب بروست الذي يمنح المجز لإبداعه ميزة الخلود.

تعطي رواية 'اتسع ساحة النضال' انطباعاً بأنها تتألف فقط من استشهادات citations ونقولات emprunts من الآخرين، وهذا الأمر ينطبق على النص ويمتد إلى كلام الراوي نفسه. ويشعر المرء فيه بغيث كامل للثقة باللغة، كما يشك بكل كلمة وتصبح مشبوهة suspect لأنها إما أن تكون منقولة، زائفة inauthentique، أو مضللة fourvoyé، أو تبتعد عن معناه أو عن معنى ما أو عن المعنى الأصلي.

كتابة هولبيك مزيج من خطبت مختلفة تجتمع في نص واحد، تختلف من حيث وظيفتها (الدلالية والبلاغية) ومن حيث طبيعتها اللغوية (إعلانية، روتينية، تحت مسمى علمي، صحفية...)، أو من حيث الجنس الأدبي (شعر، رواية، سيرة ذاتية)، لكنها تستعير أحياناً من نصوص أخرى في مجالات مختلفة (كالشعرات والدعيات الإعلانية وتقنيات التشغيل، وغيرها).

بحسب سنت - أونج، يهدف هذا الاستخدام للخطب المتعدد في النص الواحد إلى إظهار سهولة تشكيل الكتابات اللغوية المتنوعة. كما يشير أيضاً إلى وجود دائم لخطب واحد على الأقل يفرض نفسه مقبلاً لهذا الاستخدام المتعدد. يشكل هذا التقابل أو التضاد بين الأسلوبين الخطبيين مصدراً للتجربة الجمالية للقارئ. ويصف نقد آخرون أسلوب هولبيك بلهزل البارد والسخرية الجمدة، وبأن لغته

خشبية، وينتقدون روايته التي يرون أنها تلتزم بنموذجية مملة وبأن لغته أقل ما يقل عنها بأنها فجّة وخشنة، لكن هذا لايلغي أن لديه تصوراً منظماً لكتابة الرواية.

استقبال أعمال هولبيك :

على العموم تحظى أعمال هولبيك بهتمام النقد والدارسين الجامعيين الفرنسيين أكثر مما تلقاه من عناية جمهور القراء العديدين أو وسائل الإعلام أو الأستاذة الجامعيين الأجانب بعكس معصريه من الكُتّاب الفرنسيين مثل لو كليزيو Le Clézio وآني ايرنو Annie Ernaux وبتريك مودينو Patrick Modiano. وتتقضى الأحكام على أعماله إلى حد غير معقول ففي حين يراه بعضهم أهم كُتّاب بين معصريه يصف آخرون أعماله بالعدية وينزعون عنها صفة الأدبية.

انتقد بعضهم الأسلوب السطحي لهولبيك وعدوه تقليداً للغة الحياة اليومية والخطبت الصحفية، وهذا لايتوافق مع الكتابة الروائية والأسلوب الأدبي، بل هو أقرب إلى رواية 'الكراجت' roman de gare.

يرى جن فيليب دوميك Domecq 'أن القرئ يجد يومه العدي في كتبت هولبيك لأنها تعتمد أسلوب المجلات بتكثيف سردي (...)'، والقرئ يرجع إلى النص الأدبي ليجد فيه الكلمات الأخيرة التي قلها، والموضوعات اليومية التي يعنيه، وتخبطت الحياة الآنية وتغيراتها متوقعاً أن تكون مصوغة بقلب روائي. لكنه لا يصل إلى ذلك. إن في أعماله أمم محكة تمة ومصطنعة، لكنه بعيدة جداً عن ذاك الأدب الذي يجسد العلم عبر كلمته (مثل يظهر الجلد الجسد). ويقول رافئيل ميلتز Meltz 'يستطيع هولبيك أن يكتب الحوارات السيئة التي يريد وهذه ليست القضية. المشكلة الحقيقية هي أن نفعته بأنه روائي جيد، وأن يتحدث عن كتبته واصفاً إيه بلشعر. إن القول (أنا أرسم، إنها تمطر) فيه شيء من السطحية والسخفة لا يستحق نفعته بأنه أسلوب'.

بالمقابل هناك من يراه مبدعاً ومجدداً في الرواية المعاصرة وفي النقد اللغوي. يقول لاهنك Lahanque 'على هذا الأساس يمكن تصنيف الموهبة الخاصة لهولبيك: غالباً ما تمر عنده عملية الكشف بواسطة الوصف المحايد، واعتماد

الملاحظة البسيطة. لكنه يستند إلى 'النظرة الجنيبة' القدرة على رصد السلوكيات الطبيعية وتعبيرات الكلام العادي ليستخلص منها ما هو غريب ويكشف جذبتهم وخطورتهم.

لكن القول بأن اهتمامه الدقيق بوصف المجتمع يعود إلى عبقرية فذة أمر مبالغ فيه، فأفكاره الاجتماعية ليست خارقة، أم أفكاره العلمية التي طرحها خاصة حول التكاثر فلا تتعدى مستوى أي مقابلة صحفية تجري مع أحد الباحثين. وكما يقول الطاهر بن جلون: 'ما الجديد الذي تضيفه رواية الأرض والخريطة؟ إنها ثمرات حول الظرف الإنساني وكتابة تأثيرية انطباعية تزعم أنها معمقة وثلاثية الأبعاد épure'.

إن نظرة جيد مرتن لمجتمعه، يقول هولبيك، هي نظرة عالم أجناس بشرية ethnologue أكثر مما هي نظرة محلل سيوسي. قرأت هذه الجملة - يقول آلان فنكيلكروت - بهتمام كبير آملاً أن أستنبط بشكل أو بآخر تعريفاً لشعرية ميشال هولبيك: هولبيك ليست محللاً سيوسياً، وإذا كان بعضهم يصفونك بأنك رجعي فإنك أيضاً مرجع أدبي للمجلات الأكثر تقدمية في هذه البلاد. بعبارة أخرى، أنت تخلط القضيد لأنك ببساطة في موقع آخر، ولديك موهبة ندرة وهي النظرة بعيدة المدى. وبناءً عليه أليس من حقك النظر إلى مشروعك منذ (اتسع ساحة النضال) إلى (الأرض والخريطة) كعلم أجناس أدبي للحياة الإنسانية الغريبة؟

الحملة الدعائية قبل النشر:

وجه آخر للاهتمام بروايات هولبيك يتمحور حول الحملة الإعلامية والضجة التي ترافق صدور رواية جديدة له وتتعدى ذلك للحديث عن شخصيته المثيرة للجدل دائماً. فدار النشر التي تصدر له رواية جديدة تقدمها بطريقتها الخاصة، وتنشر الصحافة الفرنسية عنها مقالات كثيرة - خاصة في المواسم الأدبية، وأوقات توزيع الجوائز الأدبية - وعن الشخصيات الخلافية فيها أو عن شخصية المؤلف نفسه المثيرة للإشكالات. بعض المقالات تشير إلى أن القيمة الأدبية لروايته مزيفة تفرضها سلطة الإعلام والترويج من جهة، والطريقة الفعالة في تسويق الكتب وأعماله التي تثير فضول الجمهور وتجعله يترقب وصول العمل الجديد إلى المكتبت ليشتره من جهة أخرى، لكنه لا يصل في البداية إلا بأعداد قليلة تدفع القراء للبحث عن نسخ

العمل التي لاتظهر في المكتبت إلا بعد طول انتظار. وفي ظل هذه الحملات الدعائية تكثر المقالات المروجة للعمل وللمكتب وتقل الدراسات ذات الطبع النقدي.

ويرى كذب آخرون أن استراتيجية دور النشر ووسائل الإعلام في حملاتها لا تعبر عن القيمة الفنية للرواية، وأن نجاحها لا يعكس حقيقة قيمتها المتواضعة، ويأسفون لأن النقد والصحفيين يتعدون في مقالاتهم عن التحليل الأدبي للرواية، وربما لا يكلفون أنفسهم عناء قراءة بسيطة لها. يقول ميلتز: 'أمم ظهرة هولبيك ينسى الجميع الحديث عن الأدب'.

وينتقد آخرون الأفكار السياسية والأخلاقية والفلسفية لهولبيك التي ييثر الراوي وتلفظ بها شخصيت روايته أو تلك التي يعلنها الكتب نفسه، وفيها - كم هو معروف - أشكال افتراضية واستفزازية أدت إلى تفسيرات مختلفة من مثل عنصرية الكتب أو كرهه للأجانب *xénophobie* أو إثارة إعلامية، وقد أنتجت هذه الأشكال معارك صحفية وأدبية ومحكمات قضائية.

ومع أنه ليس شخصية بارزة في الحياة العامة، انخرط هولبيك في موضوع حماية الحيوانات، وقيل أن يكون عضواً في لجنة تحكيم جمعية (30 مليون من الأصدقاء) في دورة عام 2011. كم طالب بدستور جديد يستند إلى الديمقراطية المبشرة، يلقي البرلمان، ويتم انتخاب الرئيس من الشعب مباشرة مدى الحياة، لكنه قبل للإقالة في أي وقت بناء على استفتاء شعبي، كم يسمح للشعب بانتخاب قضاة.

بختصر، هولبيك شخصية مثيرة للجدل في بلاده وخرجها. لديه آراء نقدية للمجتمع الغربي مثلهم يعبر عن كراهية لمجتمعات أخرى ربما لأسباب شخصية أو سياسية أو غيرها. يتمتع بأسلوب خاص استحسنه نقد وسفّه آخرون. تطرق لموضوعات حساسة مختلفة مثل مشكلات المجتمع الرأسمالي وعلاقته بالإنسانية وقضيد الدين وتأثيره في القوانين التي تتحكم بالعلاقات الاجتماعية وغيرها من إشكلات الحياة البشرية المعاصرة.

شعر

ت: إبراهيم بيطار*

الشقيقتان

الشاعر الإسباني

فرانسييسكو كيبادو

من مجموعته: "مسالك الحظ"

* مترجم من سورية

العدد (171) صيف 2017

الأدب العالمية

♦ - قلتُ لك إنه يُولدُ هُنا ، في هذه الجبلِ التي كنت للهنود.

وإنه يُولد نقياً كالدما في الشرق..

قبل أن يرافقَ النسرَ ليموتَ في 'مدريد' وغيره..

ثم يُوارى في 'جنيف'...

وهو هدى اللونِ، دائم التآلقِ، مُريحٌ للنفسِ، جليسٌ للأفراح...

تعشقه النساءُ وتتزينُ به مبهيتِ بدءاً من حقيبة اليد...

وينشدهُ الرجلُ غنيهم وفقيرهم، شجاعهم وجبنهم، قريبهم وبعيدهم.

لكنه يُحبَطُ في أيدي البخلاءِ،

إذ لا يُحسنون ملاطفته،

فينقلب إلى وحشٍ ضارٍ،

يستبد بهم فيذعنون لسلطانه،

ولا هم لهم سوى حراسةُ سبئكه،

كمجائرِ القطط التي تحرس قطة...

ولكن م الذي أثار اهتمامك بهذا الأصفر البراق؟...

♦ - أطمعتني صديقتك 'روزاريو' على م لديها من جواهر وجليّ، وعلى غرفة نومها

المزدانة بالتحف والنفائس، وأشدّ م أُعجبتُ بذلك الطوق الثمين في عنقها

الطويل،

فاعترفتُ لها بأنه يزيدُ الجمالَ جمالاً،

وآثرتُ أن تزيدني به علماً...

♦ قد يشتهي الإنسان - يا أختي الصغيرة - م ليس عنده أحياناً، ولكن لا خير أبداً

في ركوب طريق الشر حتى ولو أردت إلى الخير،

إن 'روزاريو' هذه هي سبيكة هَشَّةٌ من اللحم والعظم، تعثرت بمن يُدعى زوجها
فالتقطها ليضمَّها إلى متحف منزله كبقية من ذهب...

هي لا تعرف هذا النوع من الرجل،
الذين لا يقيمون وزناً للنصف الآخر،
فنراهم يسعون في خريف أعمارهم،
وعلى طريقة الصيد في نثر الحب للطير،
للحصول على فتاة تصلح لرعاية الشيخوخة فحسب...

♦ الزواج سرٌّ مقدس، ويجب أن يكون متكفناً ونقياً،

وأن لا يضع أحد رجلاه في جناح الميزان لئلا يسيء إلى قدسيته.
أنا لستُ ضد الزواج، فقد خلق الله وفرقنا إلى نصفين كي نلتقي، ولولا هذا
اللقاء لظلت الأرض خربة خوية يحدق فيها القمر حزيناً مع مداره في الفضاء...
جهداً لو قرأت هذا الخبر في الجريدة!...

'... هبوط منجم للذهب عندنا في الجنوب...'

... وليست هي المرة الأولى التي يطبق فيها النجم المسمى 'صغير الشيطان' على
عماله المسكين من ذوي الجبه العتمة..

بل إن كثرة ضحاياه من قبل قد أضر اشمئزاز القارئ عيه، فعمدت الشركة
إلى دعم سقفه وجدرانها بالخشب والحديد، وضعت أجر العاملين فيه فستعد
نشاطه،

وأم حدثت الأمس فسببها تدفق المياه الجوفية من الشقوق واندفعها بقوة إلى
داخل النفق،

فنهرت الصخور وسقطت الدعائم وحُطَّ القضاء،

والمؤسف أيضاً أن التعويضات التي منحتها الشركة لعائلات الضحايا لم ترد
عن ثمن الكفن وشمعتهم!..

◆ - وما شأن 'روزاريو' بهذا الخبر!..

ألا تقع جرائمهم على عواتقهم وحدهم!..

◆ وماذا لو علمت أن حفل زفاف صديقتي هذه كان قد أقيم في مساء يوم
الكرثة،

وأن زوجها هو مدير الشركة المذكورة،

وهو نفسه صاحب هذا المنجم!..

من مجموعته: 'مسالك الحظ'

شعر

قصائد عن أرمينيا

رسول حمزاتوف

ت: أحمد ناصر*

صاغها شعراً: أحمد كامل الخطيب

* مترجم من سورية

الأدب العالمية العدد (171) صيف 2017

انا انظرُ الى ارارات

(1)

كحبّ الأرمني له
أحبُّ أرارات
وكلّ أرمني أقسمه الحزن..
في قلبي يتكثف ضربه وأنفسه
فيخيل إليّ أن م ينير
ليس شعاع الفجر
بل تُضجُّ ثلجُه دماء الأرمن
وأن م يقشع الضباب ليس المطر
بل دموع الأرمن المنهمرة والمُرّة

عصوراً متتالية تدفقت
تيارات الدموع
وأنت يا أرارات الصامت
امتصّتها جميعاً..
طوال قرون
وأنت تحلم
بالألة ميه 'السيفن'
كم هو وصيد ثلجك الأبدي
لم يذب رغم كل الحزن الآدمي..

الينابيع الشواه

. 2 .

على شاطئ زانغو

تتلا لأل الينبيع

أصواتها مسموعة وقت الظهيرة

والمياه الشفافة أشء جريدها

تهمس لي:

'الأبطال لا يموتون أبداً'

يا صديقي

إذا وصلت إلى ينيبيع يرفن

حيث أحب الوقوف

ستسمع هدير المياه

وفجأة تصدق

أن الأخوة الأحبة

من بعثوا من جديد

حبيبتي أرميني
لم يَنْمُ أبدٌ لك على بيض الفرش
نموا في تلوج الحقول الشدئية
وسط الغابت الكثيفة.
في السهول الرحبة
بعيداً عن الجبل
جمدت القلوب الحرّة..
عند نهر الدينبر
حيث كن النسيم
يفني لهم أغني المجد
بكيت منحنيّ بحزن
فوق ضريحهم المقدّس..
في بلغرب..
في بلوفيديف البعيدة
فوق ضريحهم الزاهي
رأيت زهرةً هذا الصيف

قولي يا أرميني

أثمّة أرض لم يدفن أبداً في جوفها؟

أثمّة نهر يروي الحقول

لم يسكب دم أبداً فيه؟

أعلم أن الحلم يثقل عليهم في المين

حلم أن يشربوا القليل

من مياه بلادهم المنعشة والفريدة!!

حلموا في سعتهم الأخيرة

وهم على أرض غريبة

بوطنهم الحبيب أرميني

الينابيع الصافية تتألأ كضوء النهر..

وفي أرض خالية من الحياة

ما أنفست قطرة الينابيع..

صديقي.. إذا سافرت يوماً

إلى ينيبع 'يرفن' فركع

واصغ بسمعك إلى خرير

ميدہ الہندیع الخلدۃ.
إنہا تغنی لیل نھر مآثر البطولۃ.

ما دمت تسمع نداء أرضیک
للذود عنها
حتماً ستعطیہ قلبک
کأی بطلٍ
من أبطال المعرک.

رائحة اسمكِ

مارغا كلارك

كاتبة وشاعرة ومصورة. ولدت في مدريد عام 1963، وأنهت دراستها الجامعية وفصولاً خاصة في مجال السينما والتصوير في نيويورك ودرست سيكولوجية "الصورة الشخصية". ويشكل الشعر ركناً أساسياً في عملها الإبداعي كله. من كتبها في مجال التصوير "حركة ساكنة" 1985 - ماء 1991 - زهرة النار... - وفي مجال البحث: انطباعات فوتوغرافية 1991. وفي مجال الشعر: الشعور اللامرئي 1999 - نسائم من الأعماق - خفقات - وفي مجال الرواية الضوء المر 2002.

وهي في هذا الديوان "رائحة اسمكِ" 2007 تُقيم حواراً مع خالتها مارغا خيل روئست 1908-1932 M. Gil Roesset، التي كانت رسامة ونحاتة وشاعرة، وماتت منتحرة بعد قصة حبّ يائسة مع الشاعر خوان رامون خيمينث. إنه حوار الفنّ مع الفنّ والشعر مع النحت والنقش، وهو أيضاً حوار خالتها مع الموت.

* مترجم من سورية - عضو اتحاد الكتاب العرب

1

أند أُشْرِقُ، أند أُطِير

أند جنح دون وجه

وضوء دون ظلّ،

ونقش معزول

وضوء دون أمل.

لكني أُشْرِقُ

وأطير.

2

أكتب لأجد حب في الليل،

لأطفئ العطش الذي يُغرق مشعري

لأذيب الجليد عن ذاكرة الأزهر.

لألتهم روح نرسييس.

أكتب لأتأملك في المراه

- شظي ألف وجه حطيم -

وأظهر بأني ضيفٌ، ماءً، نر،
وأحكّ زرقّة الريح بأشعري

وأذوق ثمرة الكرزِ الحارقة.

3

يدالكِ كنت تنقشن أعمقُ
وأحشء دون اسم ولا روح ولا هدف.
بالمُنقش حطمتِ الكلماتِ شظيّ.
لئن لم يكن موتي، فقد فاحت رائحةُ النحيب.

أعلم أن الشعور كن شهادك الوحيد.

4

اخترقتِ سطح الأرض القسي،
وغبتِ في شقِ نسين الجليد.
أحدٌ ما يبكي في الخرج غيبك الذبيح^(□)
وهريك الحرق مع نفح الندى، الندى.

(□) أي لذبيحة تُقدّم تتسكأ أو قريندأ - المترجم

حينئذ لم يكن لك اسمٌ
كنتِ كلكِ هواء وموسيقى.

والآن أنت اللبالبُ
الذي يتشبك في ذاكرتي

5

سيكون الزمنُ قد ولى حين ترجعين،
خائبَ الأمل، حزيناً من طول الانتظر.
لقد غبتِ فيم وراء ركن الموت
فيم وراء لون الأحلام.
ولا أستطيع أن ألقاك.

كم هي الحية حرقه
دون نفسك!

6

لم أطلب العودة إلى حشد المغيب المرتعش
ولا الخروج من الهوة اللامرئية التي تأسرني.
لم أطلب الشعور بنصل الموت القوسي.

ولا الوهم البطلَ بحدث بطيء.

تسمعت إلى الأثم يرضع نحيبك
والى الطحلب الأخضر يداعب دفئك.

لا أطلب الإحساس ببرد الصقيع
ولا بهذين النيلوفر المزهر، القسي
لا أطلب أن يُنسى أثري،
ظلي، وم بقي مني.

واليوم، يجوب الفجرَ الذاهلَ، رغبتك
وأملِي

7

لما حلّ اليوم الأخير
أصيب الندى بلحزن
فقدمتُ دُوارَ الأزهر المظلم.

والبردُ أصدب حزني بلذبول،
وتملّكني انعدامُ اليقين.

مَدَّ حَلَّ الْيَوْمِ الْآخِرِ.

لَيْلَةٌ آخِرَةٌ طَلَمَ تَمَنَّيْتُ أَنْ
أَكُونَ فِيهَا إِلَى جَنْبِكَ.

وَبَكَى الشَّفَقُ بَرَاءَتَكَ.

8

دَعِينِي أَدْتُرُ أَحْلَامَكَ،
وَأَسْتَنْدُ بِظِلِّي إِلَى أَسَدِكَ
إِلَى ذَرِكَ
وَضَبِكَ
وَرَمَدِكَ.

دَعِينِي اسْتَشَقُّ نَفْسَكَ
وَرَائِحَةَ اسْمِكَ ﴿□﴾
وَأَتَأَرْجِحُ فِي نَسِيمِ الْعُشْبِ
الْمُرِّ
وَأَعْرِ الْحُزْنَ مِنْ كَابَتِهِ.

(1) سمها مرغ وهو مختصر لكلمة مرغريت أي أقحونة .. مترجم

9

حلمتُ أن جسّمي يصّدّ عدك لأثير
وأنّ دمي الأحمر يصبغ العشب،
وأنّ الجبل ترتعش حبّاً.

حلمتُ أنّي كنت أحلم
فاجتز الضيّبَ عصفوراً أسوداً
وعرّى صدري
ثمّ اخترقه.

10

وتفتّحتُ وردتي هذا الصبح ⁽¹⁾
لكن، دون فرح...
وكنت جميلة
وتضوّع بشدة
لكن، دون فرح.

وهذا الصبح لمحتُ الموتَ

(1) في هذه القصيدة ثلاث. يختلط خطاب لشعرة بخطاب لنحلة لينة. وفيها كثير من لجهس مأخوذة من مذكّرات الأخيرة، أمّ القصيدة لربعة فتجري على لسان لنحلة لمتحررة تخطب فيها محبوبها. المترجم

وكن جميلاً
ويكيتُ بشدة.

لكن، دون فرح.

11

كُتب عليّ أن أموت حزينة
من غير حبّ..

يدغدغني البرد
ويقبّلني الصمت

12

متى يتعب الزمنُ
ذات ليلة
من رتبته

أبعثُ إلى الأبد
من بين الظلام

13

الزمن لا يعرف الموت.

ففي الموت لا توجد أيامٌ

ولا سَعْدٌ

ولا ليل.

ولا ظلمت.

14

لكن، في الموت

لا شيء يبعدك عني

عن وجهك

عن جسمك

عن ذهنك

عن يديك.

في الموت

-ودائماً في الموت -

سأجد حبك المُشتهى جداً

يا موتُ، كم أحبك، يا موت!

15

وَأَنْدَ أَيْضاً أَمُوتَ،

أَنْدَ أَيْضاً...

كَمِ الْوَعْلُ الْغُرْقُ فِي الْمُسْتَنْقَعِ،

كَمِ الصَّخْرَةُ يَحْتَهُ الْمَاءُ،

كَمِ الْعَنْكَبُوتُ مَشْلُولاً فِي شَبْكِهِ،

كَلْبِزِيَّ الْهَوَى فِي الْهَوِيَّةِ.

وَأَنْدَ أَيْضاً أَمُوتَ بِيْطْءِ.

أَنْدَ أَيْضاً أَمُوتَ،

أَنْدَ أَيْضاً...

القارئ النهم

قصة صينية هجائية تهكمية

- تأليف: بو صنغ. لنغ 1630. 1715 (من عهد سلالة تشينغ)*
- ترجمها عن الصينية إلى الإنكليزية: لين يوتانغ (1895. 1976)
- ترجمها عن الإنكليزية إلى العربية: د. إبراهيم يحيى شهابي

مقدمة المترجم عن الصينية:

هذه القصة مأخوذة من مجموعة لياوتساي للكاتب الصيني بو صنغ. لنغ. كان هذا الكاتب عالماً أصيلاً موهوباً جداً، ولكنه فشل في الامتحانات الإمبراطورية الرسمية. بيد أن فشله لم يؤثر على موهبته الأدبية، فالعلماء الموهوبون غالباً ما يحتقرون النجاح الرسمي. عبّر "بو" عن هذا الازدراء في هذه القصة بالسخرية من السياسيين. إنها تتميز بحيوية فائقة.

* مترجم وباحث من فلسطين مقيم في سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب

ينحدر السيد لانغ من أسرة علم. كان يسمع، وهو طفل، والده يتحدث عن المطبعت النادرة من الكتب وعن 'النسخة الوحيدة الموجودة'، ويستمتع بالدراسة بين والده وأصحابه حول المخطوطات، والشعراء القدامى وحياتهم. وبم أن والده كان موظفاً رسمياً شريفاً، لم يجمع ثروة كبيرة. وكان يستثمر كل ما يوفره في الكتب و يثري به مكتبته التي بدأ جده بإنشائها. وبلتلي كنت المكتبة هي الميراث الوحيد الذي تركه أبوه بعد وفاته. ثم تولد ما يشبه المبلغة في سمات الأسرة، بحيث استحوذ حب الكتب على ابنه الذي نشأ في عالم الكتب ولا يعرف شيئاً سواه. لم تكن لديه أي فكرة عن النقود ولا كيفية الحصول عليها. كان في غالب الأحيان يبيع شيئاً من ممتلكاته الشخصية للحصول على بعض النقود، لأنه من المستحيل أن يتخلى عن مجلد واحد من مكتبته مهما كنت الظروف، ولهذا ظلت المكتبة سليمة وكاملة. من موضوعات دراسته التي كان يثمنها كثيراً نسخة من كتب 'دعوة الإمبراطور صنغ تشينتنغن للتعلّم' بخط يد والد 'بو'، الذي كتبه ليكون وصيته لابنه. وجدهم الابن مؤطرة ومعلقة فوق مكتبه كي يراها يومياً كشعر مرشد له في حياته. غطاه بنسيج رقيق لحديثها من الغبر. كانت في نظر الابن نصاً مقدساً، تضمن ما يلي:

- لا تدع الناس يستثمرون في المزارع والأراضي، لأنه في الكتب توجد غلة القمح الغنية:
- أو تدع الأثرياء يشيّدون بيوتاً فارهة لأن مجلدات التعلّم تحتوي على بيوت الثروة:
- أو تدع الشباب يبحثون عن الحب، لأنه بين أغلفة الكتب توجد النساء كاللؤلؤ المكنون:
- أو تدع أي رجل يهتم كثيراً بالمركبات والحشية الكبيرة والخدم، لأن العربات المزركشة والخيول المسوّمة ستتوافر للعلماء المجدين:
- تدع الشباب الطموحين الراغبين في الحصول على الشهرة والثروة يكرسون أنفسهم لدراسة لفائف ورق البردي القديمة دراسة جادة.

إن فحوى هذه الوصية الداعية إلى التعلّم واضحة تمامً، فبفضل التعلّم والثقافة يحرز المرء تفوقاً وشرفاً، ويغدو عضواً في طبقة العلماء الحكمين، ويفوز بمتع النجاح الدنيوي كلها. بما في ذلك الذهب والقمح والنساء. آمن السيد لانغ بحرفية الكلمات، واعتقد أنه يمكن أن يجد القمح والنساء الجميلات في الكتب فعلاً إن ثبر وصبر طويلاً في دراسته. ظل السيد لانغ مكرساً نفسه لكتبه حتى في سن الثامنة عشرة والتسعة عشرة والعشرين عندما يكون الشبب في هذه الأعمار أكثر اهتماماً بالجنس الآخر من اهتمامهم بالكتب القديمة التي تفوح منها رائحة العفن. كن لا يخرج للقاء الدس أو ليندل قسماً من الراحة والاسترخاء. كنت مسرته العظمى تكمن في جلوسه على كرسيه واستذكر النصوص المفضلة عنده عن ظهر قلب. وكنت علائم الوله بالكتب تبدو على محياه جليلة تمامً. كن يلبس الجلبب نفسه صيفاً وشتاءً. وبما أنه كن عزباً ووحيداً لم يكن هناك من يذكره بتغيير ملابسه الداخلية. وأحياناً عندما كن يزوره بعض أصدقائه، يتحول عنهم، بعد بضع كلمات ترحيب وملاحظات حول الطقس، إلى الكتب واستذكر النصوص. يغمض عينيه ويلقي برأسه إلى الوراء ويشعر باستذكر قصائد شعرية معينة أو نصوص نثرية مخترة ملحناً بعض أبيات الشعر برضى بلغ. فينصرف أصدقائه على الفور متيقنين أنه محب عنيد للكتب فلا نفع فيه لهم.

فشل في الامتحان الإمبراطوري ولم يستطع الحصول على أي درجة علمية. ومع ذلك أبدى تفنيداً لا يعتريه وهن ولا كلل ولا ملل في التعلّم لأنه يؤمن إيماناً راسخاً بكلمات الإمبراطور صنغ تشينتنغنغ. أنه يريد فعلاً ذهباً وعربة وربما امرأة خرقاء الجمال ملامحها كاللؤلؤ المكنون. ولكن الإمبراطور قل إن هذا كله إضافة إلى النجاح في الحية يمكن الحصول عليه بفضل كون المرء مثقفاً. والإمبراطور لا يمكن أن يكذب.

وذاث يوم حملت هبة ريح قوية المجلد الخفيف الذي كن يحمله بيده وألقته مدوّم في الهواء إلى الحديقة. تبعه ووضع قدمه عليه ليوقفه ويسترده. وم أن وضع قدمه عليه حتى هوت في حفرة كانت مغطاة بالأعشاب. فحصى الحفرة التي قدده

كتبه إلى اكتشافه فوجد في قاعها جذوراً تالفة ووحلاً وبضع حبت من الزيوآن. التقط حبت الزيوآن واحدة واحدة. كانت قسوة ويبدو أنه مضى عليها سنوات في الحفرة ولم تكن كثيرة بحيث تكفي لإعداد قصعة من الكونجي للإفطر. ومع ذلك، كانت تلك الحادثة عنده بمثابة نبوءة تحققت وأكدت له إيمانه بكلام الإمبراطور. وفي يوم من الأيام صعد سلماً ليبحث في الرفوف العليا من المكتبة عن بعض المجلدات القديمة فوجد عربة صغيرة طولها قدم واحد مخبأة وراء المجلدات. ولدى مسحها وإزالة الغبار عنها رأى بريق لون الذهب. أنزلها وأطلع رفقه عليها والسعادة بديّة على محبها. فقلّوا له إنها ليست ذهب، بل مذهبة. فلم يكن ذلك ما توقعه. وبعد وقت قصير جاء أحد أصدقاء أبيه، وهو مفتش كن يمر في المنطقة ليرى العربة التي علم بها. كن هذا الرجل بوزي ورعاً فرغب في الحصول على هذه القطعة الفنية القديمة ليضعها أمام مشكاة في أحد المعبد. أعطى لانغ لقاءه ثلاثمائة تيل فضية وحصنين. تأكد لانغ الآن أن كلمت 'الدعوة للتعلّم' حقيقية لأن الوعد بالحصول على الذهب والعريت والقمح قد تحقق فعلاً. ما من أحد إلا قرأ مقالة الإمبراطور الشهيرة، ولكن لانغ هو الوحيد الذي آمن إيمان لا حدود له بالحقيقة الحرفية لكلماتها. وعندما بلغ الثلاثين من العمر ولد يزل عزباً حثه أصدقائه على البحث عن فتاة صالحة ليتزوجها. فقال لهم لانغ بثقة بالغة: ولم أبحث؟ أنا متأكد بأنني سوف أجد في مجلدات الحكمة والتعلّم هذه سيدة ملامحها كاللؤلؤة. إن حكيمة هذا القرى النهم وحكيمة أمه المثرة للشفقة بأن فتاة رائعة الجمال ستقفز أمامه من صفحات كتبه قد انتشرت وأثرت تعليقات سخرة كثيرة. قل له أحد أصدقائه يوم: عزيزي لانغ، إن سيدة الغزل تحبك، وسوف تهبط إليك ذات ليلة من مقدمها في السماء. أدرك لانغ أن صديقه كن يسخر منه ويضيقه. فأجبه: سوف ترى.

وذاوات أمسية كن يقرأ تاريخ سلالة 'هن'، المجلد الثامن. وجد في منتصف الكتب تقريب شريطة حريرية عريضة ألصق عليها صورة امرأة جميلة قصت على قماش شفاف رقيق، وكتب على ظهر الصورة كلمتين صغيرتين 'سيدة الغزل'. اشتعل قلبه عندما نظر إلى الصورة. قلبها وفحصها، همساً لها وملاطفاً إياها قبل أن يعيدها إلى مكانها. قل لنفسه: إنها هي. كن يقوم وهو في منتصف تدوله

لطعم الغداء ليلقي عليها نظرة، وفي الليل قبل أن يؤوي إلى فراشه يذهب إلى ذلك المجلد ويأخذ الشريطة الحريية ويمسكها بيده بلطف ومحبة، ثم يعيدها إلى مكانها. كن سعيداً جداً به. وفي مساء ذات يوم، بينما كن يتأمل جمال الصورة في الكتب، نهضت الفتة فجأة وجلست على الصفحة وابتسمت له ابتسامة لطيفة مبهذة. وقف مندهشاً، غير أنه لم يصدأ أبداً. انحنى له محيياً. تبين أن طولها قدم فقط. انحنى ثانية واضعاً يديه على صدره بثبت، فرأى الفتة تخرج من الصفحة كشفة عن ساقين جميلتين، وم أن لامست قدمها الأرض حتى اكتمل شكلها وصدرت بطول امرأة عادية، ونظرت إليه محركة مقلتيها حركة مثيرة. كن جمالها سحرأ وكنت متعة للنظرين.. قلت له بصوت ناعم: ها أنا ذا. لقد انتظرتني طويلاً. فسألها لانغ والخجل بد على محييه: من أنت؟ أجبت: اسمي 'ين' (وتعني سيماء / ملامح / طلعة). أم اسمي الشخصي فهو 'يويو' (وتعني كاللؤلؤة). إنك لا تعلم أنني أعرفك منذ زمن بعيد، حتى عندما كنت هناك مخبئة. إيمانك بكلام الحكماء القدماء لأمس شغف قلبي، فقلت لنفسني إن لم آت إليه وأجعله يراني فإن أحداً لن يؤمن بالحكماء القدماء.

تحقق الآن حلم العالم الشب وعُلَّ إيمانه. لم تكن الأنسة 'ين' جميلة فحسب، بل كنت ودية ومألوفة من اللحظة التي ظهرت فيها. فقد قبلته قبلات عاطفية، وأبدت له بكل الوسائل أنها تحبه حباً شديداً. أم السيد لانغ، كم هو متوقع من قرئ نهم مثله، فلم يغتم الموقف. بل شرع يبحث معها في أعماق الليل الأدب والتاريخ والفنون. وسرعن م كن النعس يغزو الفتة فتقول له: الوقت متأخر. هيا ندم. فيقول: حق. فلننم. فتطفئ الفتة النور قبل أن تخلع ثيبتها احتشاماً، علم بأن هذا الإجراء الاحتياطي لم يكن ضرورياً، إذ عندما يذمن في السرير تقبله وتقول له: تصبح على خير. فيجيبها لانغ: تصبحين على خير. وبعد لحظة تستدير ثانية وتقول له: تصبح على خير. فيرد قائلاً: تصبحين على خير. وهكذا كن الأمر ليلة بعد ليلة. وكن لانغ سعيداً بمثل هذه الصحبة ويزداد اجتهاداً ومتابعة القراءة حتى منتصف الليل. فتضطرب الأنسة ين للسهر معه. قلت الفتة يوم منزعة: لم تجهد نفسك إلى هذا الحد؟ أنا جئت لأسعدك. وأذ أعرف م تريد. إنك تريد تحقيق نجاح في حياتك، وأن تصبح مسؤولاً رسمياً ذا مرتبة عالية.

وأرجوك، بحق السوء ألا تجهد نفسك هكذا. اخرج وقبل الناس وكن اجتماعياً واكتسب أصدقاءً. انظر أنت بنفسك كم عدد الكتب التي يقرأها الذين يقل إنهم مرشحون نجحون لنيل درجات علمية. إنها تعد على الأصبع، ولا تتجاوز الكتب الأربعة مع تعليق تشوسي، بل ريم هي ثلاثة مجلدات من الكلاسيكيات الخمس. وليس كل الذين اجتزوا الامتحانات علماء. فلا تكن غيباً. اسمعني وانس كتبك.

دهش السيد لانغ بما سمعه من ين وانتبته موجة اكتئاب بسبب طلبها منه التخلي عن كتبه، فترك أقسى نصيحة يمكن أن يقبلها.

ألحّت عليه قائلة: عليك أن تسمعني إن كنت تريد النجاح. انس كتبك ودراستك وإلا تركتك. أطعها على مضض، لأنه كان معجباً بصحتها ويحبها. ولكن ما أن وقعت عينه على كتبه حتى فقد صوابه وشرع يستذكر ما يحفظه عن ظهر قلب. وفي أحد الأيام، استدار فلم يجد الفتة. فأخذ يتوسل إليها بصمت كي تعود ولكن عبث. ثم تذكر أنها خرجت من المجلد الثامن من تريخ سلالة 'هن'. هرع ليفتح المجلد، فوجد الشريطة الحريرية هناك في الصفحة ذاتها. نداه باسمها، ولكن الفتة التي في الصورة لم تتحرك. شعر باللعسة تغمزه. رجه وتوسل إليها مراراً وتكراراً أن تخرج إليه ووعدته أن يطيعها. وأخيراً استجبت له ونهضت ثانية من الكتب ونزلت وما زال الغضب بدياً على محيها. قالت له: إن لم تصغ إلي هذه المرة فإني سوف أتركك. وأد أعني ما أقول. وعده السيد لانغ وعداً صادقاً مقدساً. رسمت الأنسة ين لوحة شطرنج على ورقة وعلمته اللعبة كما علمته ألعاب ورق اللعب (الشدة). حاول لانغ أن يستمتع بهذه الألعاب خشية أن يفقد الأنسة ين، بيد أن قلبه لم يكن مع هذه الألعاب أبداً. فعندما كان يجد نفسه وحيداً، يعود خلصة إلى كتبه ثانية. ولكي يحول دونها والعودة إلى مخبئها في الكتب، وضع المجلد الثامن على رف آخر بين كتب أخرى. وفي يوم من الأيام، كان منكباً على الكتب منهمكاً في القراءة فلم يلحظ وجود الفتة في الغرفة. وما أن انتبه لوجوده حتى أغلق الكتب. ولكن الفتة اختفت بلمح البصر. بحث عنها في المجلدات كلها بصورة جنونية ولكن دون جدوى. فتساءل في نفسه: هل عرفت أين يوجد المجلد الثامن؟ أخرج المجلد من حيث خبأه. فوجد الشريطة الحريرية

وصورتها على الصفحة ذاتها. أخذ يتوسل إليها. استغرق وقتاً أطول بكثير من ذي قبل حتى قبلت رجعه هذه المرة. ولم تقبل العودة إليه إلا بعد أن قطع على نفسه وعداً ألا يفتح كتباً أبداً. عنئذ خرجت من الكتب وأشرت إليه بأصبعها محذرة بلهجة حازمة جداً: أردت أن أسعدك لتكون موظفاً ونجحاً، غير أنك كنت غيباً جداً فلم تصغ إلى نصيحتي. هذه هي آخر مرة بالتأكيد يمكن أن أصبر عليك. حين لم تحرز تقدماً في الشطرنج خلال ثلاثة أيام سأتركك إلى الأبد. وسوف تموت عداً مجهولاً لا يعرفه أحد. فز لانغ في اليوم الثالث بلعبتي شطرنج، فتهجعتين. ثم علمته العزف على آلة موسيقية ذات سبعة أوتار وطلبت منه أن يتقن أداء أغنية في خمسة أيام. ركز السيد لانغ على دروس الموسيقى التزاماً بالعهد الذي قطعه على نفسه تجاه الأنسة ين. صرت أصعبه بالتدريج أكثر رشاقة واستجابة للنغم. لم تطلب الفتة منه الكمال، بل طلبت منه أن يتعلم كيف يستمع إلى الموسيقى. وجد لانغ نفسه يكتسب ثقافة ليبرالية جداً. تعلم تعاطي المشروبات الروحية ولعب القمار. وتعلم كيف يكون ظريف وسريع البديهة، وكيف يكون اجتماعياً في الحفلات.

اطلعت الأنسة ين على النص الإمبراطوري وعلقت قذلة: هذه نصف الحكمة. أعطته كتب أسرار بطنيب عنوانه: 'الطريق الحقيقي للنجاح' علمته الفتة من هذا المجلد الصغير أموراً كثيرة. علمته ألا يفصح عم يدور في خلد، وأن يقول ما ليس في ذهنه. والأهم من ذلك كله أن يقول ما يدور في ذهن الشخص الذي يتحدث معه. وبعد أن اكتسب هذا النوع من التهذيب والكياسة انتقل إلى المرحلة الأخيرة، وهي أن يتعلم أن يقول نصف ما يدور في نفسه، بحيث لا يأخذ عليه أحد أنه يؤكد شيئاً أو ينفيه. بحيث إذا ما تبين فيم بعد أن الأمر لم يكن كما كان يظن في البداية فإنه يستطيع التملص بربط، وأن ينكر ما أكده من قبل أو يؤكد ما أنكره. لم يكن لانغ تلميذاً متجوباً تماماً لكن ين كانت صبورة جداً معه. قالت له مؤكدة: إن قول ما لا يدور في ذهنه يكسبه موقعاً من المرتبة الرابعة أو الخامسة على الأقل، في حين أن عدم الإفصاح عم في ذهنه سيكسبه فقط المرتبة السادسة مثل قاضي منطقة. وأقسمت أن المسؤولين الكبار من المرتبة الأولى والثانية كلحكم والوزراء ورؤساء الوزراء كانوا عبر التاريخ كله ممن اتقنوا فن الإفصاح عن نصف ما يدور في أذهانهم كيلا يؤخذ عليهم أنهم أكدوا أمراً أو نفوه. هذه المرحلة

الأخيرة تحتج إلى قدر كبير من التدريب وتهذيب اللغة. طمأنت ين لانغ بأنه يستطيع إتقان فن قول ما في ذهن شخص آخر، على الأقل، ويعد ذلك أساسياً وبفضله يستطيع الوصول إلى موقع من الدرجة السابعة كموقع 'قضي سين' والواقع أن ذلك الفن سهل لا يتطلب سوى أن يتذكر المرء دائماً عبارة 'إنك على حق'. تعلم لانغ ذلك بسهولة.

أخرجت الأنسة ين السيد لانغ ليلتقي أصدقائه ويقضي معهم الليالي في الشرب والقصف والمرح. لاحظ أصدقائه أن تغييراً كبيراً قد حصل في شخصيته، وسرعن ما اكتسب سمعة بأنه شارب خمر ولاعب قمر ورفيق جيد. قالت له الأنسة ين: الآن أصبحت ملائماً لتكون موظفاً رسمياً.

ربما كن الأمر مصدفةً، أو ربما كنت الفتاة قد قدته بمهارة إلى الدرس الأخير اللازم لإنجاز ثقافته في الرجولة، إذ قل له ذات ليلة: ألاحظ أنه إذا نم رجل مع امرأة مع فينهم ينجبون أطفالاً. ومع ذلك ما زلت أنم معك منذ زمن طويل ولم تنجب أي طفل. فكيف ذلك؟ فقلت له: قلت لك من البلاهة أن تظل منكب على الكتب كل الوقت. فها أنت الآن في الثانية والثلاثين من عمرك وتجهل حتى الفصل الأول من الحياة البشرية. ومع ذلك تفتخر بما لديك من معرفة. يا للعار. فقال لانغ: إن أكثر ما لا أحمله هو أن أتهم بالجهل. يمكن قبول اتهمي بالخصوصية والكذب، ولكنني لا أسمح لأحد أن يتهمني بغيث في معرفتي. إنك تتكلمين عن الفصل الأول من الحياة البشرية، فهل لك أن تتوريني في الأمر؟ عندئذ، أطلعت الأنسة ين على أسرار الرجل والمرأة، فكتشف، لشدة دهشته، أن هذه الأسرار ممتعة جداً. فقال: لم أكن أدرك أن في العلاقة بين الرجل وزوجته مثل هذه السعادة الغامرة.

أخذ يروي لأصدقائه حكية اكتشفه الجديد. وكان أصدقائه يضعون أيديهم على أفواههم ضحكين. وعندما علمت ين ذلك احمرت خجلاً وويخته قائلة: كيف تكون غيباً إلى هذا الحد؟ المرء لا يحكي لأصدقائه حميميت ما يجري في غرفة النوم. فقال متسائلاً: ما الذي يخجل في الأمر؟ فأند أفهم أن العيب هو العلاقة غير الشرعية، أم العلاقة التي تعد أسس البيت، فلا حاجة للخجل منها.

أنجب طفلاً، واستأجرا خدمة لترعاه. وعندما تجوز الطفل العم الأول من

عمره، قالت الزوجة، ذات يوم: لقد عشت معك سنتين حتى الآن، وأنجب طفلاً. وقد آن الأوان لمعدرتي. فأند أخشى أن يحدث أمر ما إن بقيت مدة أطول. فأند أتيت فقط لأكفئك على إيمانك. فمن الأفضل أن أودعك الآن، ولا تأسف على ذلك فيما بعد. فقل محتجاً: لا، بل عليك ألا تتركيني. لا يمكن أن تتركيني. ثم فكري في الطفل. نظرت السيد ين إلى طفلها الجميل فشتل في قلبه العطف والشفقة عليه. فقلت: حسناً. سأبقى ولكن بشرط أن تتخلص من الكتب الموجودة في مكتبك. فقل: يا حبيبتي، أتوسل إليك أن تبقي، ولكن لا تطلبي مني المستحيل. فهذه المكتبة هي بيتك، وهي كل ما أملكه في الدنيا له قيمة. أتوسل إليك، سأفعل أي شيء آخر تطلبينه. أذعنت المرأة لتوسلاته، فهي لم تستطع مفارقة الطفل، فوافقت على البقاء من غير انتزاع وعد منه بالتخلي عن مكتبته. وقالت: أند أعلم أنه ينبغي ألا أفعل هذا. ومع ذلك فإن كل شيء محكوم بالقدر. ولكني أحذرك فقط.

كانت حكية السيد لانغ الذي يقيم مع امرأة غريبة أنجب منها طفلاً قد شعت الآن بين الجميع. فجيرانه لا يعرفون أبداً من أين أتت هذه المرأة، أو حتى إن كنت متزوجة من لانغ، أصلاً. سأل البعض لانغ عن هذا الأمر فراوغ في الإجابة. لأنه كان قد تعلم ألا يفصح عم في ذهنه. أشيع، كذلك، أنه أنجب طفلاً من روح شريرة أو، على الأقل، من امرأة غمضة من أصل مشكوك فيه. وصلت الحكاية إلى مسمع القاضي المعروف بـ 'شيه'. وكان من منطقة فوتشو. كان شاباً مندفعاً حصل على درجة علمية وبنى لنفسه شهرة. أرسل في طلب لانغ والمرأة التي يعيش معها ليأراه من باب الفضول. اختفت السيدة ين من غير أن تترك أثراً. قدّم القاضي شيه السيد لانغ إلى المحكمة وأخضعه للتحقيق. ولكن لانغ رفض إفشاء سره بالرغم من التعذيب الذي تعرض له، وذلك لكي يحمي أم الطفل. بيد أن القاضي استطاع الحصول على المعلومات من الخدمة التي روت ما تعرفه. لم يكن القاضي مؤمناً بالأرواح الشريرة. فذهب إلى بيت لانغ وفتشه بدقة فلم يجد شيئاً. وليبرهن أنه لا يؤمن بالخرافات أمر بإخراج المجلدات الموجودة في المكتبة كلها إلى بحة البيت وأمر بإحراقها. غطى الدخن المتصاعد من الحريق المكان كسحابة من ضباب لعدة أيام. أطلق سراح لانغ. ولكنه إذ رأى مكتبته قد حُرقت والمرأة التي

أحبها قد اختفت من غير رجعة، أقسم، وهو يفور غضباً، أنه سوف ينتقم. صمم الحصول على سلطة رسمية بأي وسيلة، ويتبعه لنصيحة 'ين' استطاع بسرعة أن يكتسب أصدقاء يحبونه ويرغبون في مسعده. وكان قد أودع في كل بيت بطاقة زيارة من بطاقته الخاصة. كم أولى السيدات المنحدرات من أسر راقية وتحتل مكانة عالية اهتمامه. فوعد بوظيفة. لم ينس 'وين' ولا الذي دمر مكتبته. فعمل تعويذة للأنسة ين وبخره وتوسل إليها أن تسمع دعواته وتمنحه موافقتها على أن يعين في وظيفة في 'فوتشو'.

يبدو أن صلاته ودعواته قد أجيب. إذ سرعان ما عين بعد ذلك مفتش لمنطقة فوتشو. وكانت مهمته فحص سجلات شي وتدقيقها، فوجد أدلة دامغة على فساده وسوء استخدامه للسلطة. فوجه اتهم إلى شيه وصدر أملاكه. ولكنه، بعد أن شفى غليله، قدم استقالته، وأخذ فتة من فوتشو لتعتني ببنه، وعد إلى بيته.

♦ أسس المنشويون عهد سلالة تشينغ في عام 1644م. كان عهدهم عهد صيني حق لأول مرة، أيديولوجيا وثقافة وروحية. وبعد سنة من ثورة 1911م انتهى حكم هذه السلالة.

لأسماء التي وردت في لقصة مرتبة بحسب ورودها في النص

P'u Sung Ch'ing Liaotsai Lang
Pengcheng Sung Chentsung Yuyu
Chu His Shih Foochow Machu

ت: د. فريد الشحف*
مراجعة: د. نائر زين الدين

قصة

إيسكي زاغرا

تأليف: سفيتلانا سافيتسكايا

"إذا رأيت طفلاً، فامسح بكفك رأسه، قد يكون بالمصادفة ابنك!
وإذا رأيت رجلاً عجوزاً، فألقِ التحية عليه، قد يكون بالمصادفة والدك!"
(مثل بلغاري)

* مترجم من سورية

رفعت الأكاسيد الطويلة والكثيفة التي ارتوت طوال الليل من عصير الأرض
بجذورها ألواح الرخام الأثرية للطريق الرومانية القديمة، وهي تعبّر بقرقعة هدئة
سحرية عن المواجهة الأبدية بين الأحجار والأشجار. برودة الليل وزّعتها شتلة وراء
شتلة وشجيرة خلف شجيرة. استيقظت إيسكي زاغرا على صيح الديوك وخوار
البقر، وصيحت الرعاة الردئة، وظهرت هالة الشمس فوق قمم الجبل على زقزقة
العصفير مضيئة لحناً جديداً إلى جوقه الفجر، والسهل لفحته حرارة اليوم الجديد
البيضاء.

بسط بيكور العجوز كعدته سجدة الصلاة أمامه منتظراً الأذان.
فتحت بيوت الحجر الأبيض، المغطاة بالقرميد الأحمر نوافذها. تصعد منها
دخن الغلايين التركية، والعطرو رائحة القهوة الطرزجة. صدح في الفضاء دعاء
المؤذن من أعلى منبذة في المدينة:

- الله أكبر!!

رددته أصوات جميلة متسقة من خمس عشرة منبذة مسجد إسلامي أخرى
أقل ارتفعاً للمسجد الإسلامية: دع الكفر يتذكرون، من هو صاحب الكلمة
العلي في خمسمئة السنة الأخيرة على الأرض البلقانية. تذكروا خمس مرات في
اليوم! أصوات أرغونية ملححة تضعت بصدى الجبل، وانسكبت في الشوارع،
مخرقة بشعاعها الاهتزازية الصادرة من علو المآذن المتسقة الجدران السميكة
لأسوار الطوب العالية للقصور، ابتداء من الغرف العلوية إلى الأقبية في المدينة التي
يقطنها خمس وعشرون ألف نسمة.

كنت اهتزازات أجراس أبواب الكنائس الأرثوذكسية الأربع، الثقيلة
والضخمة، تكذب لا تسمع وكأنها تُقرع خلسة، لتعلن عطلة يوم الأحد. قرع أجراس
الكنائس كن ممنوعاً منعاً باتاً، كم واستيقظ أيضاً معبدان يهوديين.

بدا كأن المدينة قد اعتدت هذه الإجراءات اليومية، خلال خمسمئة عام. قلّم
اختلفت البيوت التركية عن بيوت البلغاريين الذين يشكلون نصف طيّب من
السكن. بيت من طابقين، وأحياناً من ثلاثة طوابق بغرف علوية وأقبية يحميها سور
عل من الحجر، يلفه اللبلاب والعنب. وفي كل هنداء بئر ماء خص، وأحواض
زهور، ملاحق مخفية للحيوانات المنزلية.

أصوات مؤذني المسجد كنت مختلفة: استطع بيكور أن يميّز الصوت المرتفع والدقيق للأعمى محمد، الذي أحضر من أسرة فقيرة بحثاً عن مصدر للمعيشة، وصوت العجوز الأعرج صديق: كيف يمكنهم إبقاؤه في هذه الوظيفة المهمة بهذا الصوت المتضعف؟ وإبراهيم الانفعلي الذي تسلق بمذكراته الرخيصة والسميكة وكلّ ما لديه!

- جيد، أن يكون المؤذن أعمى - تهّد بيكور - فلا يرى من المئذنة النساء في بيوت الآخرين: حرملك الآخرين!!

اقترب جمال بهدوء، وتنفس قليلاً بعد صعود حدّ، قثلاً:

- مرحباً بيكور بي (المحترم)، لقصد سعدت كثيراً إلى الأعلى، تهمم كالمؤذن!

امتعض العجوز من حفيده قثلاً:

- المؤمنون يصمتون في أثناء النداء للصلاة!

مع ذلك رحّب قثلاً:

- مرحب، يا بعدي، إذا أصغيتم للأذان، امتلكت الحقيقة...

نزع الحفيد برشقة سجدة الصلاة من على خصره، وجلس إلى جنب جدّه.

غالباً ما كن جمال يزور العجوز. لقد جذبه البيت الزاهد للحكيم المتخصص بالآثار. الذي بُني على الأنقاض الرومانية؛ هن لا تسمع ضجّة النساء وقلقلاتهن، فالجدُّ لا حريم لديه. لقد كبر الأطفال، وماتت الزوجات منذ زمن، وجلب له الناس من المنطقة كلّها بقيد فريدة من نوعها لإبداعات الحضارات القديمة التي ازدهرت وانقرضت في منطقة البلقن. وكان الجد يقضيها أو يبيعها للخبراء وجامعي الآثار في باريس، ومدرّيد أو بروكسل، كن بإمكانه التحدث لساعات عن أشياء تبدو للوهلة الأولى تفهية وصعبة الوصف! وعدا عن ذلك فقد عرّف الجدّ الطبّ جيّداً، وامتلك أسرار العقاقير العلاجية.

عبثاً كن بيكور يُبدي مظهراً صرمًا: فقد كن قلبُ جمال الفتّي يشعر مع ذلك بحب سببه رابطة الدم.

وكن عقله المتسائل يطمح إلى المعرفة: لكن ما كن يعجب الحفيد أكثر من سواه هو وهم الحرية الكاملة. وكانَ عندما ينظر من الأعلى إلى إيسكي زاغراً، يبتهج بحمسةٍ خصّة، لمحات الفخرين والدبغين والحدادين المفتوحة، وللطبيير التي تنقل من بيت إلى بيت الجليد المطحون للبرادات، وللفلّاحين الذين تفصُّ بهم الطريق إلى السوق، حاملين في سلالهم البيض والطيور، والفطائر والأعشاب...

وإذا ما تحدّث بصدق، فإنَّ جمالاً قد أحبَّ مُراقبة ذلك البيت الوحيد من بين الكثير من البيوت. حيثُ كنت جيفك تلعب في فناءه سافرةً مع إخوتها وأخواتها، فهي لا تغطّي رأسها خلف بوابت البيت بمنديلها الأبيض، فتبدو ظفئرها تحت أشعة الشمس كم لو أنها من الذهب...

بعد انتهاء الصلاة، أشر الجد داعياً جمالاً إلى المكتبة: كن الهواء الجبلي يداعب بلطف الشرفف المشبكة بدوالي العنب. بدت الكُتب واللففت حيّة، تخشخشُ غير منظورة بتأثير هبّت النسيم. قدّم العبد دانتشو، الذي أصبح منذ زمن جليسا وصديقاً للعجوز التركي، بنحوة وجبة فطور من الكعك والعسل. اقرأ الدرس: قلّ الجدُ أمراً أو مُقترحاً، بعد أن أشر إلى دانتشوكي أن يخلي المكان.

تلا الحفيد الوظيفة المنزلية، التي نفذها:

- مدينتي إيسكي، أو إيسكي زاغرا!

أنت جميلة، مضيئة، خضراء!

جيدة، كم إسطنبول وإتاك

أتذكر جمالك تمام...

هزّ العجوز رأسه باعتدال قديلاً:

- لا بأس.

- لا بأس، ليس جيّداً جداً أو...؟ ينقصه شيء ما؟

- إنه حتى الآن ليس شعراً حقيقياً: إنه شعر عادي، والأصح عبارات مقفّة.

عزيزي جمال.

غضب الصبيّ قذلاً:

- م الفرق؟

- أنت ترى فقط الأزهر، ولا تشعر بالأرض التي أنبتتها. معنى الشعر، يا صديقي، في الارتفاع والعمق معاً: وليس فقط بارتفاع الأسلوب.

- كيف إذن؟

- كيف؟ ادرس أليشير نافوي! إنه يعيش في الشعر: هو يسبح فيه، سيصبح 'أنت'!

' الربيع لي جسيمٌ سفلي، عندما لا تكونين معي:

ولونُ الورود الحمراء عندها تحضنه النور، أم لون الأبيض منها فهو جليد.

إن لم نكن معاً فحتى الربيع كالجحيم، والجنة تصبح جهنماً:

من دونك حتى بستان الجنة لا يزهر في الربيع.

تمتم جمال بغضب:

- أعرف نافوي!

انزعج بيكور قذلاً:

- كيف؟ كيف يمكنك أن تقول إنك تعرف نافوي؟ أنت تعرف كلمته

المكتوبة على الورق فحسب!

لكنه ما لبث أن ابتسم بصدق، معتذراً عن انفعاله، واقترح فجأة:

- حسنٌ، اقرأ نافوي.

- 'من شفتيك المعسلتين أي حديث مرّ:

لا تقولي، إن نافوي المسكين تمت مكفأته:

الثياب في البرد تجلب المصائب، وتحفظها في القيظ.

تحملُ لنا السمءُ أخباراً، بأنّ الشاه أصبح على حصنه،

مسلحاً ببِلطةٍ - قمرِ عمره أسبوعين.

ثم تابع الحفيد قذلاً:

- لا أدري، لماذا يكتب، ما لا يفهم؟ صحيح أن الشعر يجب أن يسمى على غلظة الإنسان، لكن ينبغي أن يكون مفهوماً أيضاً. أليس كذلك؟
أجب عالم الآثار بكثير من الإيحاء:

- الشعر يمكن أن يكون غليظاً أيضاً، لكن على الشعب أن يعرف وجه الشعر ووجه أمته. ينبغي أن يرى وجهه من خلال وجه الشعر! أقترح متابعة الدرس مع فنجان قهوة. قرع الجرس منادياً دانتشو! قهوة من فضلك! وحلاوة الحلقوم: الحلوى مفيدة في حالة الجهد العقلي.

- ببيكور المحترم، اعذرني على شعري، لقد حاولت.
- أرى ذلك. سأقول لوالدك رشيد وأمك جوغمور، بأنك تحرز تقدماً.
- شكراً ببيكور المحترم!

دخل دانتشو بخطوات هادئة، ووضع على طاولة صغيرة الحلوى، وفنجانين صغيرين من الخزف الصيني الرقيق، تَظَهَّرَ من خلال جدرانهم حبيبت شففة، وكأَنَّها حبت أرز زجاجية. قال دانتشو:
- تفضلوا!

اشتدت من حولهم زقزقة السنونو: لاحظ ذلك الجد والحفيد، وأدارا رأسيهما معاً نحو الطيور القلقة. لقد عكّر صفوه إنسان م، صعد بسرعة إلى بيت المتخصص رجل الآثار.

- السلام عليكم، يا عزيزي! - حيّ رجل الآثار الضيف.
فانحنى أممه صاحب محل 'جيليزاري' ستيفن إيفنوفيتش. كان محلّه الضخم يدرس منذ أكثر من خمس سنوات تجارة نجحة بالمنتجات المصنوعة من المعدن مع المدن الصغيرة القريبة، ويمتلك عدداً من محلات الحدادة.
- ما الذي دفعك إلى بيتي المتواضع في هذه الساعة المبكرة؟
- طلب منّي أصلان بيك، أن أصنّع له شرفات مشغولة على النمط الروماني لحمة: وهذه أين سأجدها إلا عندك، أيّه المحترم ببيكور، أريد شراء نموذج منها؟

- صفقة جيّدة. توجد لديّ بقايا رومانية، صحيح، أنهم صدئة بعض الشيء، لكنها موجودة. أقترح عليكم الإسبانية فهي أفضل. والفرنسية أيضاً. دانتشوا! أحضر القهوة للضيف، وافتح المستودع: سنقوم بجولة فيه مع ستيفن العزيز.

- بغرائبتي، تبّع ستيفن مُتَسِمٌ مناقشة موضوعه وقد جلس براحة على المخذة المخططة الحريّة الطويلة للمقعد المنخفض، أمم طولة ذات أرجل قصيرة جداً، مُنْقَلًا بصره بين صاحب البيت، وحفيده الجميل: لم يفهم أصلاً قانون الزخرف النباتيّة، التي تستخدم في العالم العربي، دافعاً إلى الطراز الفرنسي بكلّ المدافن الإغريقيّة والرومانيّة!

رشف المتخصص بالأثر رشفت عدة من القهوة، قُدلاً:

- حسنٌ، هذا مثير للاهتمام.

لقد بدأ حديث سلمي بين البلغري والتركي ببساطة نوع ما: لكن العجوز أدرك، أن ذلك لم يكن أبداً، دافع ستيفن اللاهث ومحمراً الوجه لزيّرتة في هذا الوقت المبكر. زد على ذلك، أن ستيفن كان يعلم، أنه عدة ما تجري هذه دروس في الفلسفة لليدفعين في مثل هذا الوقت.

- إليكم ما حدث: دخل الضيف في حديث غير منسب: سرق مؤخرًا الفجر الملعونون صفيحة حديدية من المقبرة اليهودية، وجلبوها لنّ لبيعها...

أجب صاحب البيت:

- يا له من ذنب! أوف، إنها خطيئة.

- طردهم العمل عندي بلهراوات.

- والصفيحة؟

- هرع مويش كلقط المسلوق، صائحاً إنها صفيحة جدّه، وجرّاه بيديه وأعدده إلى المقبرة!

وانتظر بيكور أن يتحدّث الضيف في الموضوع الأهم الذي أتى من أجله، ومع ذلك قل مُفكراً:

- الفجر الأتراك، والفجر الصرب، والفجر البلغري قوميت مختلفة، ولهم آلهة مختلفة: لكن ليس لهؤلاء، أو لأولئك، أو للآخرين من ضمير!

هزّ جمال وستيفن رأسيهم في وقت واحد قائلين:
- كلام دقيق.

أضف جمال، وكأنّه يعتذر عن الأمة كلّها:
- إنهم يغتوّن بشكل جيّد.

ابتسم الجدّ ابتسامة عريضة، ثم قل:

- حسن، لا بأس، لكن انتبه في هذا الزمن لمحفظتك!

هذ جهّر ستيفن بحذرٍ بالموضوع الذي يؤلّه:

- لكنّ نعيشُ جنباً إلى جنب منذ سنوات طويلة: لا يزعجُ أحدنا الآخر. وحتى
أنّ يُساعد بعضنا بعضاً. أليس كذلك؟

- صحيح تمام - بحدّة التقطَ صاحبُ البيتِ الفكرةَ شعراً به، وتوتّرت
عروقُ جبهته.

- المدينة عندنا جيّدة طيّبة. الرب يرحمُ!

- نعم الله يرحمُ!

- هل سمعتم، عن الحادثة التي وقعت منذ فترة قريبة في قرية كليسورا؟
انسكب الطلاء على وجه الضيف. فأصبحَ لونه أحمرَ مخيفاً، وكأنّه فليفلة
بلغرية.

هزّ الشريكين رأسيهم نفياً: أمّ الخدم البلغري فقد سقطت، ولسبب ما علبة
الملح من يده. انتثر الملح على الأرض. جلس دانتشو مبشرة على ركبتيه، وأخذ
يجمعه بهدوء.

- غريب، أنكم لم تسمعوا: لقد جمع الإنكشوريون مجنّدين جدداً لدورة
الربيع. فمن إحدى الأسر، لم يكتفوا بأخذ طفلين، بل. ثلاثة أخوة دفعة واحدة!

رفع بيكور عينيه بهتّم قائلاً:

- لماذا؟ لا بدّ من وجود سببٍ لذلك!

- كن ثمة سبب - أجابَ إيفنوف - الأسرة لم تتمكّن من دفع الضرائب:
لذلك أخذوا الأبناء بدل البضائع.

— حسنٌ، لماذا تخبرني بذلك؟ — انزعج الجدّ، وشعر بالحرَج، فحفيدَه يسمع الحديث، والموضوع نفسه يتكرر طرحه في بيته من جديد غير مرّة في الفترة الأخيرة.

— ولأنّ الأم الحمل، هاجمت الإنكشاريين بقبضتيه، أمسكوا به، وحطّموا محتويات البيت، وأسروا بناتها الفتيات. بدأت المرأة المسكينة بالصراخ إلى درجة جعلت سكّان القرية يندفعون لنجدة. لكنّ عدّد العسكر كن كبيراً، فأخذوا يجمعون بالقوّة عشرات النساء الحوامل في القرية. وبدأوا يتجدولون: صبيين أو بنت في بطن الحوامل؟ وهنّ أريد أن أسألك، أيّها المرشد الحكيم، والمحترم من قبل أهل المدينة كلّهم، كيف تسمحون أنتم الأتراك، أن تُبقر بطون النساء الحوامل أمم أعين الجميع، وأن يُرمى الجنين في الهواء، ويُقطع بالسيف من صفة؟ ثم يُقطع البقون في بطون أمّهاتهم؟

فصل ميّت، لفّ على الحضور بفقدّة جمعة.

أبعد العجوز فنجن القهوة عنه، ونهض من مكانه، جلّ في الغرفة، حلّ يفتّه، وكأنّه يحرّرها من أنشوطه.

— ستيفن، أنت تعلم، من يستدعون للخدمة في الجيش الإنكشاري، يستدعون البالغ.

— هذا صحيح، ولكن يأخذونهم منذ طفولتهم المبكرة فينسون الأعراف والتقليد. إنّها ثلاثة تقاليد مسيحية رئيسة — لا تقتل! لا تسرق! لا تزني! يريّهم هناك البش الصالح!

— ستيفن، من الخير أن ذلك قد حصل بعيداً عن إيكسي زاغرا! مدينته نموذج السلم والتعاون: نحن نعيش بشكل جيّد، ونسمح للآخرين أن يعيشوا كذلك.

— لكن كيف؟ كيف يحصل ذلك؟ بكل بساطة يمكن أن تتفجّر انتفاضة. العطلون عن العمل... — المشعر ملأت البلغري الميسور المتحمّس: هو أيضاً قفّر من مكانه، — هل قرأت ما يكتب كرل ماركس؟

- لقد قرأت، ماذا يكتب كارل ماركس؛ إنه ليس محقاً؛ فهو يقسم المجتمع ببسطه إلى طبقة العمل وطبقة المستغلين، ولا يأخذ في الحسب أبداً النمو القبلي المتفاوت في درجات التطور الروحي.
- لم يفهم ستيفن شيب، ممّا كن يومئذٍ إليه بيكور، لكنّه حول أن يستوعب.
- وفي القرآن ماذا كتب؟ هل قيل مبشرة، أن تفعل ذلك؟ أن تقطع النسب الحوامل، من دون عقب؟
- كيف يمكنك قول ذلك، يا عزيزي. القرآن كتب مقدّس؛ لكن العسكر كلعدة أندس أميون.
- وأولئك الذين يقودونهم، أيضاً، على ما يبدو.
- هؤلاء بالتحديد، متعلمون؛ لكن تعلّمهم هذه ليست في صالح القرآن؟
- ماذا يعني؟
- جمال، أعطني من فضلك الكتب، وافتحه على سورة (البقرة).
- نهض الفتى، الذي أثاره الحديث السيّسي المفجئ، بحيويّة، وتناول بعناية كتاب مجلداً أسود، له قفلان ذهبيّان من على رفّ خشب الأبنوس المحفور، فتحه على الصفحة المطلوبة. تعجّل بيكور في هذه الأثناء وقال بلهجة عاطفية:
- إنّ الله الحكيم وعلى لسان الرسول محمد، حيّ في الناس طموحهم في البحث عن الحقيقة، لكن خدمه على الأرض يطلبون فقط إيماناً غير مشروط، مُقيّمين حب الاطلاع، وكأ أنّه تعدّ على أسس الدين؛ إن السورة الثانية كلها في القرآن الكريم التي تسمّى 'البقرة'، مشبعة بهذه المتطلبات المفروضة: آمن، ثم آمن.
- لكن هناك أمل، بأنّ الحيّ البصير الحكم، لن يعقّب بشدّة الناس الذين يريد فهم دينه بعمق؛ فقد قال الرسول: "من سلك طريقاً يلتمس فيه علماً سهل الله له به طريقاً إلى الجنة.."، أمّ عبيده على الأرض، فأمرهم مختلف: إنهم في حقيقة الأمر يعقبون هؤلاء 'الكفّر'. وهذا تكمن خطيئتهم.
- حدّق العجوز بعينين نصف مُغمضتين، ووضع إصبعه وسط الصفحة وطلب من حفيده قئلاً:

- اقرأ بصوت عدل!

﴿ وَمِنَ النَّاسِ مَن يَقُولُ آمَنَّا بِاللَّهِ وَيَايَوْمَ الْآخِرِ وَمَا هُمْ بِمُؤْمِنِينَ (8) يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَمَا يَخْدَعُونَ إِلَّا أَنفُسَهُمْ وَمَا يَشْعُرُونَ (9) فِي قُلُوبِهِمْ مَّرَضٌ فَزَادَهُمُ اللَّهُ مَرَضًا وَلَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ بِمَا كَانُوا يَكْذِبُونَ (10) وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ لَا تُفْسِدُوا فِي الْأَرْضِ قَالُوا إِنَّمَا نَحْنُ مُصْلِحُونَ (11) ﴾ القرآن الكريم (سورة البقرة).

تفجأ ستيفن جداً لما اقتبس من القرآن، وارتيك متلعثم:

- تريد أن تقول، إنهم يفعلون ذلك بأميتهم العميقة؟ يا لهم من تعساء! ثم رسم إشارة الصليب على صدره.

أجرب العجوز بحزن:

- حذد الله الرحمن الرحيم في عظمتة بوضوح فئة غير المؤمنين، ومن لا يجب قتله حتى في أثناء الجهاد. وكما قيل، فإن من يخل بهذه المحرمات من دون سبب مهم، يصبح مجرمًا ومرتدًا عن الإيمان بالله.

- لماذا إذن كل هذا الموت في البلقن؟ كم من القتلى يسقط عم بعد عم؟ والجميع كم تلاحظ، الجميع يُقسم بمحمد!

- لم يدع محمد أبداً لتصفية حملي المعتقدات الأخرى جسدياً، بل على العكس، سعى هو بنفسه ودعا المؤمنين، كي يقوم المسلم المؤمن بكل شيء، بغية جذب غير المؤمن إلى دينه... أمم من يُسمون بالمتأسلمين، فلا يعدون مسلمين، فهم يُفسرون الإسلام على طريقتهم الخاصة ووفق لمصلحتهم. هم بالذات من ينشرون تصوراً مشوهاً عن الإسلام كدين للقسوة، يُشجع على القتل.

- وهل الأمر غير ذلك؟

- الإسلام: دين السلام، والإيمان والتسامح المتبادل المشترك، دين الخير!

تجمد دانتشو عند الباب حاملاً علبة الملح، أخذ ستيفن يذرغ الغرفة بوتيرة أسرع:

- نعم، نعم!

وجد العجوز نفسه، وكأنه على ثلاث جهات، فمن جهة حفيده الذي لم تكتمل شخصيته، ولم يترسخ خيره، ومن جهة أخرى عبده دانتشو، ومن جهة

ثالثة - صديقه - الثري، صحب تجرة الحديد، لذلك كن يشرح بتأن، متخييراً الكلمات محاولاً نطقها بشكل صحيح باللغة البلغرية التي كن يجيدها بمتيز، ذلك أنه ولد هن في إيكسي زاغرا، وينوي أن يموت فيها :

— أنزل الحكيم بوضوح قائمة الكائنات الحيّة، إذا أمكن تسميتها كذلك، التي يجب أن تحيّد ولا تؤذيها في أثناء القتل: وهي: النساء والأطفال القصّر: وكبر السن: والمعقون والمرضى: والفلاحون والعمل الميومون: والكهنة، بغض النظر عن معتقداتهم: أهل الذمّة: الإنسان غير المسلم، الذي يعيش في ظلّ السلطة الإسلامية ويدفع الضرائب اللازمة، أو ببساطة غير المسلم وليس من مواطني الدولة الإسلامية: والموحّد: غير المسلم الذي وقّع مع المسلم اتفاقاً على عدم الاعتداء: والمستأمن: غير المسلم، الذي أعطي الأمن: أي الذي ضمنت له الأمن...

— توقف، أيّه المحترم: هذا يصعب فهمه: لأنّ كثيرين جدا في الحروب يستندون إلى كتبكم المقدّس بالذات. هل كتب هنك بدقّة، متى يجوز قتل غير المؤمن؟

— هذه الاستثناءات ثلاثة فقط: إذا حمل النّس الذين تشملهم الفئة المذكورة بأنفسهم السلاح، وشركوا في الأعمال القتالية لصالح العدو: وإذا استخدمهم العدو كدروع بشرية، وكذلك في أثناء المعركة، وبخاصّة في الليل، لا تستطيع أن تميّز من يقف أمامك: يمكن في هذه الحالات، ويجب قتل الجميع من دون استثناء: إنّ الله يفرّ للمسلم مقدماً هذه الخطيئة. تُعمّم في أثناء الحرب المحظورات الآتية: الصلّم، أي قطع الأذن، والأنف أو أيّ أعضاء أخرى في جسم الإنسان، ويمنع قتل المواشي والحيوانات الأخرى باستثناء تلك الحالات، التي يكون ذلك فيها ضرورياً: لاستخدامها في الطعام. يُمنع إتلاف المحاصيل، وأراضي المراعي، والبساتين، وبساتين الخضرة، وكروم العنب، والأراضي الزراعية الأخرى. يُمنع تسميم الآبار ومصدر المياه، ويُمنع أيضاً هدم البيوت والمنشآت الأخرى من دون أسباب مسوّغة...

طرق أحدهم الباب، واهتزّ الجرس فجأة بحدّة.

هرع الخدم نحو المدخل قائلين:

- هذه بدعة الحليب! أعتقد أنها بدعة الحليب.

- حسناً، هداً العجوز التركي تدممُ فجأةً، هيّ جمال، تعال معي إلى المستودع، فم دُمت لم نتمكن من دراسة الشعر اليوم، عليك أن تجيبني عن الطقوس الدينية، بينما يختار الضيف النقوش لشبك شرفت حمم أسلان.

توجّه الثلاثة إلى أكثر الأماكن المثيرة للاهتمام في المسكن الفريد. الذي بدا واضحاً أن اختياره لم يكن مصدفةً. فقد زينت الممرّ العريض للمستودع من اليسار واليمين بقيد أعمدة يونانية ورومانية، وشكلت أقبيتها مواد من العمدة الأتروسكية⁽¹⁾: قنطر دائرية، أي جسور حجرية نصف دائرية، مرصوفة بطريقة تجعل أحجارها المنفصلة تشكل نصف دائرة، يسند بعضها بعضاً وتوزع ضغطها العم على ركائز من اليمين واليسار. وهناك تمثيل مرمر بشرية نصفية من الثقافة اليونانية. وبقيد عربت رومانية. ومزهريّات، مجمعة من أجزاء من الحضرة البيزنطية، ونمذج عدة لأرضيات مرصعة بلفسيفساء اليونانية...

وأخيراً اقتربوا ممّا كن يثير اهتمام الزبون: بوابت قديمة وحديثة، وأسوار، وحواجز، وأسيجة، ودرزينت، وأسيجة سلّم وشرفت، وأقواس، ومشبكات، وأذث، وشواخص طرقت، ومقاعد، وأقواس، وأحواض زهور، وشوايت، وأواني موافد، وفوانيس، وجسور...

- اختره، من فضلك - اقترح الأثريّ على الزائر - وأنت جمال أجبني، منذ متى يدعون المؤذن للصلاة؟

الجد كن ذكياً. لقد أراد بوضوح تغيير موضوع الحديث، وأدرك الفتى ذلك، لأنّ المعلم وجه له سؤالاً سهلاً.

- ظهر تقليد الدعوة للصلاة، قبل انتقال الرسول إلى مكة (الهجرة) - أجب جمال بثقة -

(1) لاتروسكونية لاسم لحديث لحضرة عاشت في إيطاليا القديمة في منطقة توسكان الحالية تقريباً، في القرنين لتسع ولثمان فير ميلاد.

ثم سمع معلومات جديدة بالنسبة إليه ، غير متوقعة على الإطلاق :

- نعم ، هذا صحيح ، لكن هناك رأي آخر. بعد الانتقال ، وفي العم الثاني للهجرة تقريب. أدخل الرسول طقس الأذان على مثل قرع الأجراس عند المسيحيين وصوت المزمر عند اليهود. بداية دعا المؤذن الحبشي بلال بن ربح النيس في الشوارع إلى الصلاة ، لكن بعد فترة من الزمن ، أصبح يستخدم أعلى نقطة في المدينة. وجدت كذلك أساليب منطوية للدعوة للأذان: ففي مدينة فس (المغرب) كانوا يعلقون راية على المئذنة ، أم أوقدت الظلام - فقد أضدوا مصباحاً. وكان في أندونيسيا يعلن عن بداية الصلاة ، في بعض المساجد بأصوات الأجراس القرصية تحت تأثير البوذية.

أدرك ستيفن ، أنهم يحولان جذبه إلى دينتهم ، لكنه استمع بهتمام.
حتى أنه سأل :

- ماذا تعني كلمة أذان ، أنا لا أفهم جيداً اللغة التركية.

ابتسم صاحب البيت قئلاً :

- إنها ليست تركية: شاعت في القبائل العربية ما قبل الإسلام عدة تمثلت بإطلاق نداء من أجل جمع أبناء القبيلة إلى المجلس العسكري. وقد كلف بذلك شخص ، أسموه مندياً أو مؤذناً. فعل 'أذن' يعني باللغة العربية 'أن تصيح أمام العامة'.

انحنى ستيفن إلى الأرض ، واختار صفيحة معدنية مزخرفة برأس حصن.
قل الرجل العجوز بهدوء :

- خمسمئة ليرة.

- خمسمئة ليرة؟؟؟

هنا ، عرض العجوز نموذجاً آخر مبسطاً :

- هذا بخمس ليرات فقط: إنها قطعة ممثلة ، وقد حفظت أكثر على جودتها.

- بيكور المحترم ، راودتني الفكرة الآتية: لقد عرفت حذماً اسمه

رابيويوت، وقد غيّر اسم عائلته، وأصبح 'حخدم من برونوتو'. هل مؤذّنكم بلال بن ربح حخدم أيضاً؟

- لا أعرف: لم أفكّر بذلك.

كان الزائر في هذه الأثناء يُمعن النظر في شبك عليه أسود مكشّرة عن أنيابه.

صاحب المحل ذكرَ السعرَ، كي لا يشتري الشري هذا الشيء الفريد من نوعه:

- سبعمئة ليرة.

- سبعمئة ليرة؟؟؟

لكن بيكور تبع تربية الحفيد بهدوء:

- يجب ألّا تستغرب، عندما يهديكم الله تعالى الخبرة والمعرفة والقيم، من الضروري التواصل معه فحسب. جمل، كم مرّة في اليوم ينبغي أن نُصلي؟

- خمس.

- متى؟

- أوقات الصلاة اليومية تُحسب حسب قواعد خاصّة مرتبطة بالموقع الجغرافي للمكان: حسب خطوط الطول والعرض، وأوقات السنة كذلك. وضع الشمس يحدّد 'الجدول الزمني' للصلوات: صلاة الفجر في الشتاء للمسلم ستكون متأخّرة، أمّ صلاة العشاء ففي وقت مبكر، مقارنة بالصيف. وحتى في اليوم الواحد وفي أماكن مختلفة، حسب موقعها، يجب أن تقام الصلوات الإسلامية في أوقات مختلفة: مثلاً، إذا قامت صلاة الفجر في عدن الساعة 5،14 صباحاً، تكون في إستطنبول في اليوم نفسه الساعة 5،27، أمّ في دير بكر فالساعة 4،52.

- صحيح، أعتقد أنّ سنكتفي بهذا القدر اليوم. هل لديك أسئلة؟

نظر التلميذ إلى البلغري قدّلاً:

- قد يكون، لاحقاً؟

- حسنًا. هل اخترت شيئاً ما؟

وتراكمضت عينا ستيفن: حول الاستفسار عن الأسعار، وبعد أن سمع أرقم خيالية، وافق على شراء ثلاثة نماذج لأزمن ليست قديمة جدا، بل متأخرة بما فيه الكفاية.

عد الجد والحفيد إلى الجلسة بعد أن خرج الضيف. مستغرقاً في مراقبة طيران السنونو، وفكر كل منهم بما يشاء. وأخيراً، سأل الحفيد:

- ستيفن، لا يؤمن بالإسلام! وكذلك دانتشو. لكن سلوكهم أفضل وأكثر استقامة من أولئك الذين يقطعون أجساد الأطفال في بطون أمهاتهم! كيف ذلك؟

غطى بيكور جبينه براحتيه، وقال:

- جنّ العالم! غرق الناس في الرذائل. مسيحيين ومسلمين، وبوذيين. الجميع من حولنا. إنهم لا يريدون العمل! لا يريدون القراءة! ولا يريدون التفكير! يستطيعون فقط، الدخول إلى بيت الجار، والاستيلاء على ما عمل عليه، ويبحث عنه، وفكر فيه طوال حياته! هذا أسهل بالنسبة إليهم.

- ومذا عن الله؟ إنه يدين ذلك.

- يدين، وسيعاقب: هناك في السموات بعد الموت.

- ألن يكون ذلك متأخراً؟

التفت العجوز بغضب نحو الحفيد، الذي يخرج بشكل واضح بأسئلته عن الدين، لكنه لم يجد ما يجيب به، بأن زفر بعمق!

اقترب موعد صلاة الصبح، وانتظرت الأم جوغمور جملاً فترة طويلة لتناول طعام الفطور. أمّ دانتشو فقد غلى الكسكسي في الحليب للأثريّ الجليل، متبلاً إيده بصلصة من الطماطم الطازجة مع الكوركوم والفلفل الأصفر. دغدغت رائحة الصلصة الأنوف والأعصاب.

سقط من السماء على الأرض، بلا رحمة، وهج حرارة فولاذية زرقاء. شك

العشب تحته ، وتألّمت رؤوسه.

مدّ جمال رقبتّه وحول أن يرى: من أين ، ومن تحت آية أشجار يتهدى ضحكُ
الصبيّة جيفك الفرح.

سأل العجوز:

- ماذا تُتمتم؟

- أريد حفظ شعر نفوي: أريد حفظه مدى الحياة.

- نفوي يجب فهمه. ثمّ يُحفظُ بعد ذلك تلقائياً: حسناً. اقرأ بصوت عال.

' الربيع لي جحيماً سفلي ، عندما لا تكونين معي:

ولونُ الورود الحمراء عندها تحضّنةُ الدر ، أم الأبيض منها فهو جليد.

إن لم نكن معاً حتى الربيع كالجحيم ، والجنّة تصبح جهنماً:

من دونك حتى بستان الجنّة لا يزهر في الربيع.

هزّ العجوز رأسه قئلاً:

- جيد ، انصرف الآن.

وخرّج الصبيُّ غير راغبٍ من برودة مكان الجلسة إلى قيظِ الشارع. نظر مرّة
أخرى إلى بوابت جيفك المُقفلة ثم انصرف إلى البيت.

انحنى دانتشو منبّهاً:

- الطعم على المدّة.

سأله ربّ البيت وجه لوجه:

- أترانا أنت أيضاً وحوشاً؟

أجاب العبد بشجاعة:

- ليس الجميع.

خفض التركي عينيه إلى بقايا عمود رخم روماني:

- انظر هه دانتشوا هه ، هه. هل ترى؟ أجبني لا هذا؟

– رخدم.

– لا، ليس رخدم: إنه الزمن: كان زمن الأتروسكيين، والرومن، واليونانيين، لقرون طويلة احتل الإغريق هذه الأرض ثمنمئة عام! أين هم الإغريق دانتشوف؟ أين ذهبوا عندما أتى الخن كروم؟ من حرب قئدكم كوبرت؟ وأسيروخ؟ هل حفظ هؤلاء على الوصي؟ لماذا وكيف أتت بيزنطة وانتصرت؟ كم من الدماء سالت على هذه الأرض؟ كم سل منها في بلغرب؟ وه هم الأتراك هن منذ (500) عام. لكن من سينثر روحه دم من أجله، بعد ذلك يد دانتشوف هل سيكونون أفضل؟ تعتقد، أفضل؟

بصبرونزاهة خلصة حتى الخدم رأسه، قئلاً:

– تناول الطعام من فضلك، حليب جيد تعطيه بقرة سلمى: دسم، ورائحته زكية. ترعى هذه العجوز اليهودية المدكرة بقرتها في مرعى رافيل الكسول قرب معسكر الإنكشورية. لا أحد يجرؤ غيرها على الاقتراب من الحقل! تفضل شم: تفوح منها رائحة الهندباء الوردية!

وليم دين هاولز

مؤسس الواقعية في الأدب الأمريكي!

عرفت الحياة الأمريكية بعد انتهاء الحرب الأهلية (1861 - 1864) ثورة اقتصادية كبيرة حتى أصبحت البلاد الأمريكية مجتمعة وكأنها مصنع كبير يموج بالحركة والنشاط والفعالية، كما عرفت انتعاشاً اقتصادياً لم تعرفه سابقاً بعدما أدت هذه الحرب الأهلية إلى إلغاء كل القوانين وأنظمة العبودية، وإعادة الحياة الطبيعية ما بين شمال الولايات المتحدة الأمريكية وجنوبها، وبسبب من هذا المناخ الاجتماعي توجه الأدب الأمريكي نحو الكتابة الواقعية، والتأسيس لكتابات أدبية تدور حول قضايا المجتمع الأمريكي، ولا تقلد الأدب الإنكليزي، فبرزت تجارب أدبية ذات روح أمريكية خالصة، ومنها تجربة الكاتب الأمريكي المعروف وليم دين هاولز الذي أسس للمذهب الواقعي في الأدب الأمريكي الحديث بعيداً عن التقليد والمحاكاة للأدب الإنكليزي سواء أكان هذا الأدب شعراً أم نثراً،

* قاص وروائي وناقد من فلسطين مقيم في سورية - عضو اتحاد الكتاب العرب

ودعا إلى استعادة الوعي الأمريكي بأهمية الموضوعات المؤرخة، والقضيب الحساسة التي يعيشها الشعب الأمريكي، وتوجيه الأنظار إلى الأسئلة التي تعصف بالمجتمع الأمريكي في الجنوب الذي راح يعيد بناء الحياة التي أهلكتها الحرب الأهلية، وكذلك الشمال الأمريكي الذي لم تكن تأثيرات الحرب أقل مما كنت عليه في الجنوب، وشيوع الروح المدنية في المجتمع التي تدعو إليهم القيم الجديدة البحتة عن تكديس الثروة ومطرتها للمزيد منه في آن.

ومثلما سعت السياسة الأمريكية في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين إلى إيجاد مكنة مرموقة له بين بلدان العالم، سعى الأدب الأمريكي إلى إيجاد مكنة مرموقة له بين الآداب العلمية تميزه بخصائص، وموضوعات، وتجارب أمريكية خلصة من أي تقليد أو محاكاة، ولعل أهمها على الإطلاق تجربة هولز.

ولد وليم دين هولز سنة 1837 في ولاية أوهايو، ولم يتلق تعليمًا مدرسيًا رسميًا إلا في مرحلة المدرسة الابتدائية، لكنه عمل على تثقيف نفسه بقتناء الكثير من الكتب ومخالطة المثقفين، والتردد على الصحف والمجلات ومخالطة الأدباء والكتّاب والصحفيين، والاستفادة من تجربهم، عمل في مهن عدة تنسب وعمره قبل أن يبلغ الحادية والعشرين، ثم مضى بعد ذلك ليعمل في الصحافة حين راح يكتب تقرير عن حياة الناس ويرسلها إلى الصحف والمجلات، وطوّر عمله الصحفي من الوصف والمشاهدة والملاحظة والتعليق إلى استنطاق الناس والتعبير عن آرائهم في الكثير من القضايا الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية عبر استطلاعات صحفية لفتت الانتباه إليه، وهذا ما عزز حضوره بين الناس، فنخرط في غير نشاط اجتماعي، وأصاب حضوراً في المنتديات الاجتماعية والثقافية والسياسية، وقد كن صاحب نظرة اشتراكية مع احترام الطبقات الأرستقراطية التي قبلت بإلغاء قوانين الرقيق، وأسهمت في إسقاطها، وخاصة أرستقراطية الشمال الأمريكي.

كتب في عام 1860 سيرة حياة إبراهيم لنكولن ونشاطه السياسي بوصفه رئيساً للولايات المتحدة الأمريكية أوقف حياته للدفع عن القضيب الاجتماعية الأمريكية، بوصفه محمياً، وفي مقدمتها إلغاء العبودية، وقد أذاع هذا الكتاب

عند نشره صيت هاولز ورفعه من شأنه ليس في عالم التأليف والأدب فحسب، بل رفع من شأنه في عالم السياسة لأن الكتب قرئ من قبل رجالات السياسة قبل غيرهم، وبذلك أضفى هاولز صديقاً مقرباً لأهل السياسة، فعين قنصلاً للولايات المتحدة الأمريكية في مدينة البندقية الإيطالية، فعاش سنوات الحرب الأهلية الأمريكية في البندقية، بعيداً عن آثاره الوخيمة، فكتب كتبين لهم علاقة بالسيرة وأدب الرحلات، الأول عنوانه (حياة البندقية) أوقفه عن الحديث عن المكن الإيطالي، وتاريخ البندقية، والتركيب الاجتماعية للمجتمع فيها، وحين عد إلى الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1868، عمل في الصحافة، فالتحق بمجلة الأطلسي الشهيرة محرراً فيها، ثم ما لبث أن تولى إدارتها، وبت نجم صحفياً يسعى إلى أصحاب المكنة، وأهل التعبير، وأبدى نشاطاً كبيراً في مجالات الثقافة، وخاصة في الجنب التقليدي، فقد دعا إلى تعزيز جوانب المدرسة الواقعية في الأدب، والالتصاق بالواقع الأمريكي والتعبير عنه، والابتعاد عن التحليق في فضاءات الخيال من جهة، والابتعاد عن تقليد الآداب الأوروبية، وقد قل في هذا المجال: 'لتكفّ القصة عن اختلاق الأكاذيب عن الحياة ولتصور الرجل والنفس كما هم فعلاً، تستفزهم الدوافع والأهواء إلى الحد الذي نعرفه نحن جميعاً'، وقال أيضاً: 'نريد الواقعية الأمريكية التي هي ليست أكثر أو أقل من معالجة الموضوع معالجة صدقة'.

عاش هاولز فترة طويلة من حياته في مدينة بوسطن المدينة التي عاش فيها طفولته، والتي عرف فيها مذاق الشهرة، وقد بقي فيها حتى عام 1891، ثم انتقل إلى مدينة نيويورك لكي يتولى رئاسة تحرير مجلة (كوزمو بولتين)، وهي مجلة أدبية واسعة الانتشار، كانت تعد المقيس الحقيقي لتطور الأدب الأمريكي من جهة، والمقيس الحقيقي لتطور التجارب الأدبية الأمريكية من جهة ثانية، وقد نشر هاولز قصصه التي أذاعت شهرته، في هذه المجلة، وغدا هاولز مركز الحركة الأدبية في مدينة نيويورك مثله كن مركز الحركة الأدبية في بوسطن، وسرعن ما التفت حوله مجموعة من الأدباء والكتّاب الذين نصرّوه في رؤيته لتعزيز جذور الأدب الواقعي الأمريكي، وإبراز خصوصيته بعيداً عن أية مشبهة أو ممثلة، ومع أنه لم يفضل العيش في مدينة صاخبة ضجة مثل نيويورك، غير أنه بقي فيها

سنوات طوالاً، وقد وصفه بقوله 'إنهم مدينة تذكروني بفترة لعب ذات جذبية ساحرة.

ألف هولز أكثر من ثمانين كتاباً في أجناس الأدب المختلفة، فكتب في الرواية، والقصة القصيرة، والمسرح، وأدب الرحلات، وأدب السيرة، واليوميات، وقد صور حياة الناس في المجتمع الأمريكي وهم في أطوارهم الجبلية المختلفة الطفولة، والشباب، والكهولة، والشيخوخة، كما صورهم وهم في أعمالهم، ونشاطاتهم، وسلوكياتهم في الليل والنهار، وقد تحشى أن يتحدث عم اسمه بلحية السرية للأشخاص، وخاصة العلاقات العطفية، وما يصورها من مشهد خدشة للحياء، لقد أراد أن يجعل الأدب في صورته الظاهرة والواقعية، وليس في صورة ما تجسده التخييلات، أو ما تنزع إليه النزوات والشهوات، وقد قدم بتقديم صور، وأحداث، ووقائع تجلو ما في الحياة الأمريكية من تدققت، ومشكلات، وتشعبت ليس من أجل النقد فحسب، وإنما من أجل أن يقول إن حياة الأمريكيين كانت كذلك في ذلك الزمن.

تأثرت كتبت هولز كثيراً بأمرين اثنين هم: الأول هو الأسلوب الصحفي، فأسلوبه إبلاغي، إخباري، مكثف، لا وجود للخيل فيه، مع أن وصفه للطبيعة، وحراك الناس وتفاعلهم، فيه شطط خيالي جلي، والأمر الثاني هو أنه أراد الوقوف تحت سقف نظريته الواقعية لتأسيس أدب واقعي يحكي عن الحياة ويصفها ويجلو ما فيها من مشكلات، وما تريده من أهداف وغيت، لهذا فإن أدبه بسيط في عباراته، جلي في أسلوبه، مترادف فيه المشاهد من أجل الإبلاغ لا من أجل التعبير، فالوصف هو سيد أعماله الأدبية، حتى لتبدو الأحداث هي صاحبة البطولة في قصصه وروايته وليست الشخصيات، ومن أعماله الأدبية التي تعبر بوضوح عن نظرة هولز الواقعية روايته الأولى (شهر العسل) التي تنوس ما بين الوصف، والسرد، والرسم الواقعي لحدث سعيده هي زواجه، صحيح أن هذا العمل لم يلق انتباهاً من القراء، لكنه لاقى ترحيباً من النقد الذين عدوا هذا العمل العتبة الأولى لاتجاه الواقعية في الأدب الأمريكي.

أم الروايات الأهم في تجربة هولز فهي: حدث عصري، وقيم سيلز لايم، وخطر الثروات الجديدة، ففي (حدث عصري) سرد واقعي عن قصة أسرة تعني

من مشكلة الطلاق، وبين عن مظلومية المرأة داخل المجتمع الأمريكي البديية في مثلث حد الزوايا، انفصالها عن زوجها، ثم انفصالها عن أولادها، ثم سمعتها الاجتماعية، وهذه الأمور الثلاثة لا يعنى منها الرجل مثلث تعنى منها المرأة، والرواية الثانية (قديم سيدلز لادم) تجلو الحال الواقعية في المجتمع الأمريكي والمتمثلة في ضفتين اثنتين هم: الطبقت الجديدة التي أثرت فغنت في فترة قصيرة، والطبقت الأخرى التي غرقت في المشكلات الاجتماعية فزدادت فقراً، وما يفعله الناس في الضفتين، في الأولى يحول الأثرية تعزيز ثرائهم من دون هواده، وفي الثانية يحول الفقراء انتشل أنفسهم مم هم فيه ومن دون إبطاء أو هواده أيضاً، ويسرد هاولز أحداثاً واقعية أدت إلى الثراء السريع، مثلث يسرد أحداثاً واقعية أدت إلى فقر سريع أيضاً، وفي الرواية الثالثة (خطر الثروات الجديدة) يتحدث عن عالم التمدن، والثروات، والأدنية، والعزلة، وانقطاع الصلات، والمطرات التي تشجع عليها نهم الثروة، وقد بتت هذه الروايات الثلاث أشبه بلكتب التعريف للمجتمع الأمريكي وهو في أجلى صور الواقعية، كم صرت أشبه بالمرأة التي يوافقها الأمريكيون ليروا صورهم فيها وهم يركضون في دروب المدل للاستحواذ عليه.

تنقل هاولز بين صحف ومجلات أدبية وثقافية كبيرة، وهذا ما طبع حياته الأدبية والفكرية بلروح الصحفية، وبأجواء السلطة الثقافية.

أم قصص هاولز فقد عدا الحب تعقيدات حياة المدينة وتأثيراتها وطبعها الذي يسم الناس، وأجواء المدن المتمثلة بالسرعة، والفردية، والعزلة، وعدم الاختلاط، وإماتة المشاعر، والصخب والضجيج، والازدحام على كل شيء، وحول كل شيء، والجشع، وتكديس الأموال، والانغماس في الملذات، وهذه القصص ليست متفوقة من الناحية الفنية، ولكنها مهمة من حيث الريدة، ومن حيث تمثل الواقعية، وتوكيدها كنهج جديد للأدب الأمريكي.

لقد أراد هاولز أن يقول إن المدل الأمريكي في بداية القرن العشرين، أو لنقل في الفترة التي أعقبت انتهاء الحرب الأهلية الأمريكية لم يعد الرجل البطل، أو الجندي المضحي، وإنما غدا الرجل الذي يجمع أكبر كمية من المدل وليس رجل

القدون، أو رجل السياسة، أو القيادي الفذ، إنه عصر المدينة ولا مثل أعلى في مثل هذا العصر سوى المثل المحب له، والسعي إليه، الجمع له.

وتخوَّف هولز من أن الشيخوخة تزحف نحو الحياة الأمريكية الفرقة في حمى المثل، ولم تتلاش مخوفه إلا عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى التي أحسَّ بأنها ستكون صدمة لهؤلاء اللاهثين وراء المثل، لقنعتة بأن الحرب هي إحدى مفعيل المثل الشريرة.

لم يكن له هولز كبير التأثير في مدونة الأدب الأمريكي من حيث البراءات الفنية، ولكن تأثيره كان كبيراً من حيث وضع أسس الريدة للأدب الأمريكي الذي يعالج المشكلات الأمريكية، وبروح أدبية أمريكية من دون أنفس أوروبية تخلفها أو تغشدها.

توفي هولز سنة 1920 وهو يحذر سيادت الولايات المتحدة الأمريكية من أن تتأثر بتوجهات الأوروبيين المتطلعين إلى استعمار العالم من جديد، تلمذ مثله دعا الأدب الأمريكي ألا يتأثر بالأدب الأوروبي أو يحكيه.

إطلالة على تجربة الشاعر السويدي توماس ترانزترومر

تناغمات القصيدة وروح الشاعر المندغمة بتعاسة البشر

ما الأدب إن لم يكن استجابة لدواعي التعاسة؟
هكذا عبر جورج سيمنون، وما الشعر إذا لم يندغم
بالهم الإنساني؟ وإذا لم يلتقط الجمالي في الكون
والطبيعة وحياة البشر، ويعلنه احتجاجاً على القبح
المعمم والتوحش المنفلت من عقاله.
والشعر في الدول الإسكندنافية ظل مغرباً عن القارئ
العربي، نتيجة ضعف حركة الترجمة، وربما نتيجة
سياسات هذه الدول ونأيها بنفسها عن مشكلات
المنطقة العربية ومشكلات الدول الفقيرة كافة.

* قاص وباحث من سورية - عضو اتحاد الكتاب العرب

وقد أهدى الشاعر السويدي توماس ترانز ترومر لعشيق الحداثة قصائد جمعت البسطة والغنائية والعمق المعرفي والتصوير البرع، وقدم مشروعاً شعرياً وحيداً، صعد بوسطه إلى الصف الأول بين شعراء أوروبا المعصرين، وأنجز دزينة من المجموعات الشعرية المميزة، وواجه بفنه إعاقته الجسدية، وإعاقته العصر وانحداره الأخلاقي، وظل واثق بقدرة الشعر على بلسمه عذابات البشر.

ولد الشاعر في إستوكهولم العاصمة السويدية عام 1931، أبواه مصور صحفي ومدرّسة، انفصلاً وهو طفل، فعاش مع والدته في بيت جده لأمه، ضمن أسرة ميسورة من الطبقة الوسطى، وكان الجد والأم صديقين له، وعشق الموسيقى والشعر مبكراً، ودرس الأدب وتاريخ الأدب وعلم النفس في الجامعة، وتخرج عام 1956، وعمل مرشداً نفسياً في سجن روكسون للقصيرين، وبدأت قصائده تنشر في الصحف والدوريات منذ أوائل خمسينيات القرن الماضي، وصدرت مجموعته الأولى وعنوانها (سبع عشرة قصيدة) عام 1954، ولفت شعره النقد والمهتمين، وفاز بجوائز عديدة، من بينها: شلغرين، وبتاراك، وبيلوت، ونونينو الإيطالية، ونجم الدب الأكبر من الصين، وجائزة الأكاديمية السويدية التي يعدونها (نوبل الصغرى)، وتوج رحلته الشعرية بالحصول على جائزة نوبل للآداب عام 2014.

أبرز مجموعته الشعرية: أسرار على الطريق عام 1958، السهم نصف المكتمل عام 1962، تدغمت وأثر عام 1966، رؤى ليلية عام 1970، دروب عام 1973، بلطيقيت عام 1974، حجاز الحقيقة عام 1978، من أجل الأحياء والموتى عام 1989، جندول الحزن عام 1996، اللغز الكبير وقصائد هيكو عام 2004، وله كتب سمه (ذكرتي تراني) صدر عام 1993.

وترجمت أعماله إلى لغات علمية عديدة من بينها العربية، وصدرت أعماله الكاملة باللغة العربية عن دار بدايت بجبل عام 2005، نقلها عن السويدية قسم حمادي، وراجعها وقدم لها أدونيس، وجاء في مقدمته: توماس ترانز ترومر جذوره منفردة في أرض الشعر، وفي أصوله الكلاسيكية والغنائية والرمزية، ويصعب تصنيفه في مدرسة، وهو واحد ومتعدد، المرئي في شعره وغير المرئي، وشعره تركيب واحد تتبع منه ذات الشعر كعطر يفوح من وردة العلم.

وهذه إطلالة على تجربته الغنية عبر اختيارات متنوعة من بعض مجموعته الشعرية، لا أدعي أنها تغطي جوانب تجربته جميعها.

في مجموعته (من أسرار الطريق) التي ضمت أربعة عشر نصاً معنوداً، وهي الثانية في قدّمة إصداراته، ومن عناوينها: لوحة الطقس، ابتهل، أسرار على الطريق، يقول في نصه الأول: يتلأأ محيط أكتوبر برداً/ بزعنف أوهمه/ لم يبق شيء يذكر/ بالدوار الأبيض لسبق الزوارق/ شعاع كهربائي فوق القرية/ بطيئة تهرب الأصوات كلها/ أحرف هيروغليفية لنبح رسمت/ في الهواء فوق الحديقة/ حيث الفكهة الصفراء تخذع الشجرة وتسقط. ص85.

يتعاقب في النص الزمن بحركة الأشياء والطبيعة، حيث الأصوات الهاربة، والفكهة التي تسقط، وسبقات الزوارق، والزيد الأبيض المحيط به الذي لم يتبق منه شيء، وحيث البرودة تحيط بكل شيء حتى بالأوهام نفسها، إنه خريف العمر والإحساس بثقل الزمن وبرودة الطقس.

وفي قصيدة (ابتهل) يقول: أحياناً كنت حيتي تفتح عينيه من الظلمات/ عندما كنت أرى حشوداً عمياء مضطربة/ تمر في الشوارع بحثاً عن معجزة/ كنت أقف غير مرئي/ كممثل طفل عندما يندم مرتعب/ مصغياً إلى خطوات قلب ثقيلة/ طويلاً، طويلاً إلى أن يقذف الصبح خيوط الضوء/ في الأقفل، وتنفث بوابات الظلمة. ص101 هن عودة إلى ذكريت الألم المحتدم والرعب المخيم، ورصد الانتقال من العتمة إلى ضوء المعرفة، ومن الحصر المضروب إلى الانعتاق.

وفي قصيدة (أسرار على الطريق) التي حملت المجموعة عنوانها، يقول: ارتطم ضوء النهار بوجه النائم/ فزداد حلمه حيوية/ لكنه لم يستيقظ/ ارتطمت العتمة بوجه من كن/ يمشي بين الآخرين تحت/ خيوط شمس جزعة وكثيفة/ فجأة أظلمت، كهطول مطر غزير/ كنت في مكان يتسع للحظات كلها/ متحف فراشت/ مع ذلك لا تزال الشمس حادة كم كنت/ كنت ريشته المثلثة ترسم العالم. ص99.

هذا التنقل بين العتمة والضوء والتلوين الذي يمنح الأشياء جمالاً ومعنى ودهشة، وبعداً أوسع مما تعنيه الألفاظ، إنه رؤية الشاعر التي تشبه ريشة الرسم

البرع، الذي يحشد اللحظات المهمة والأحداث الانعطافية في لوحته الشعرية، ونحن في النص إزاء مطبقات فنية، وتموج بين اليقظة والحلم، وبين الشمس الرسامة والمطر الهطل الذي يغمر كل شيء.

وفي مجموعته من (أجل الأحياء والموتى)، التي ضمت سبعة عشر نصاً معنوّاً، منه: القبطن المنسي، شوارع شنغهاي، أقواس رومانية، رباعيات أول أير، في قلب أوروبا، الدبور الذهبي، يقول في قصيدة (رباعيات أول أير): غبة في أير، هنـ حيثي كلها تطيف / حمل شحنة غير مرئي، غناء عصفور / في برك صمته، علامات استفهام، من يرقندت بعوضية ترقص بغضب / أهرب إلى الأمكنة نفسها / هواء بارد من البحر، تنين الجليد يلحق رقبتني / فيم ترسل الشمس لهيبها / يحترق حمل الشحنة بالأسنة نر متأججة! ص363.

هذا المزج البرع بين الواقع وأطيفه، وبين غناء العصفور والبرك الصمته، وبين هواء البحر والجليد الجاثم كتنين، وبين الشمس اللاهبة وحريق الشحنة، لوحة تكثر فيها التفصيل، وتظل فيها علامات الاستفهام من دون إجابة.

وفي مجموعته (جندول الحزن) التي صدرت عام 1996، وضمت ثمانية عشر نصاً معنوّاً، ومنهم: نيسن وصمت، أوراق كتب الليل، مدينتن، رحيل ليلي، هيكو.

في قصيدة (مدينتن) توظيف للفرقة بين الضياء والعتمة، وللعلاقة المعقدة بين التخوم والضفاف المتوترة، يقول: على ضفتي المضيق، مدينتن / الأولى مظلمة، ومحتلة من العدو / وفي الثانية تشتعل المصبيح / الضفة المضيئة تنوم الضفة المظلمة مغطيسياً / أصبح إلى الخرج بنشوة / في المياه المتألثة / صفرة بوق أصم تحترق داخلاً / إنه صوت صديق، أحمل قبرك وامش! ص408.

يغلب التكثيف على هذه القصيدة وعلى أسلوب ترانزيترومر وقصائده ومقطوعاته جميعها، وتظهر القدرة على التقاط الصور المفجئة والمفرقت الالافته، ويضد إلى ذلك تأمله الفلسفي في مغزى الحياة، وتوقفه عند اللحظات المؤلمة التي تمر كعصفرة ترجّ حيثتد، وتتركز في حل من الاختلال والعجز، وقد لمس الشاعر عيناً هذه اللحظات، إذ أنه حين زار صديقه أوكي نوردين عالم النفس والشاعر

ومدير سجن القصرين الأحداث خرج مدينة أسكلستون، تأثر كثيراً بما رآه، ثم أرسل مجموعة من قصائد الهيكو القصيرة، كبطاقة معيدة عام 1959، لكن هذه القصائد اللمحة لم تنشر إلا عام 2001 بـ"ستوكهولم"، يقول فيها:

(حياة أحرفها خطئة/ لا يزال الجمل حيّ / كمثل الوشم)!

هذا التقابل والتضاد بين مظهر القبح والتشوش وحمقات الحياة، وبين حضور الجمل الدائم القادر على إعادة التوازن إلى الأشياء والنفوس. (عندما اعتقل الهرب / كنت جيوبه ملأته / بفطر الأذنية).

إنها صورة أخرى للقيح، ولظهر منتشر من مظهره هو الأذنية التي تعكّر صفو الحياة، وتبعث في النفوس الغضب والاحتجاج ضد من يستأثرون بكل شيء. (ضوضاء المصانع / وخطوات الحرس الثقيلة في برج المراقبة / أربكت الغبة).

هذه وخزة ذكية لضجيج الآلات الصناعية، ولنواتج هذا العصر المربعة، التي أنتجت اختلالات كثيرة في النفوس وفي الغبة. (يشرب الولد حليباً / ويغفو آمناً في زنزانته / أم من حجر).

وهذه صورة سوداوية لطفل تحيطه وهو رضيع جران الزنزانة، أو أسلاك سيج المخيم، وقد تغلغل التحجر إلى قلب الأم.

يغلب على مقطوعات الهيكو القصيرة لدى الشاعر هذا التجاور الغريب بين أحرف الحياة الملتوية وبين مساحات الجمل، والبراعة في التوغل إلى دواخل الناس والأشياء، والشاعر خبير بهم يجول فيهم من تصنّع وشك ووجع وخيبة، إذ عمل مرشداً نفسياً قبل تفرغه للكتابة، وعشق الموسيقى بذائقة شاعر، وإن لم يتقن العزف على أية آلة، وأصداء الإيقاعات والتقطيع في الجمل متصل بهذا العشق.

ولم يخش الشاعر أعاصير الطبيعة المدمرة، ولا أعاصير الحياة ومشكلاتها المعقدة، ووجد في الفن وسيلة مجبّهة لكل أشكال الظلم والتدمير. ورأى أن الإعصار والعصفه كائنن معزولان ضعيفن، لا يعمران طويلاً، رغم تدميرهم

للمنزل والغبت، إنهم مسكونن بلهشة، ومحكومون بالزوال السريع، بينما
الشعر شعلة دائمة التوهج والحضور في وجدان القراء وعقولهم، لذلك أخلص
للقصائد، وانتصر على إعاقته، وواصل الكتابة بعزم قبطن، وذائقة شعر واثق
بقدره الشعر على قهر الأعاصير الحياتية التي ما فتئت تعود سيرتها المتوحشة
الأولى. وقد زار الشاعر سورية بصحبة زوجته وصديقه أدونيس قبل عقدين، وقرأ
أدونيس مخترات من قصائده على مسرح الحمراء بدمشق، وقد حضرت تلك
الأمسية المميزة.

”العطر“ ... قصة قاتل

تعد رواية العطر قصة قاتل لمؤلفها "باتريك زوسكيند" من أشهر الروايات العالمية وأهمها ليس لأنها فقط تتحدث عن الأجواء التي كانت سائدة في فرنسا في القرن الثامن عشر وحسب بل من أجل بطلها "جان باتيست غرنوي" ابن الحرام وابن قاتلة الأطفال من شارع "أوفير" كما وصفته مرضعته التي رمته وقد أفرغ ثديها من الحليب، وقد ترجم هذه الرواية للعربية نبيل الحفار.

* قاص وروائي من سورية . عضو اتحاد الكتاب العرب

البطل في هذه الرواية نج من الموت مرات ومرات واختيره للحياة نبع من التحدي والكراهية وكأنه يقول للحياة ها أنا ذا قدم وقد كنت صرخته مدوية حين أطلقتها من تحت طولة السلخ حيث دعا نفسه من خلالها إلى الحياة وأمه إلى المقصلة فقد اتهمتها السلطات بجرائم قتل الأطفال ونفذت بحقها حكم الإعدام، وقد امتلك أفضل أنف في الكون ويعرف بالفطرة روائح العلم كله فهو عبقرى بما تعنيه تلك الكلمة، لكنه بالمقابل بطل استثنائي ويكد العقل ألا يصدق أن مثل هذا الكائن قد عاش يوماً فوق هذه المعمورة.

أعدته المرضعة إلى الأب 'تيرير' شكية من جشعه ولم تقبل أن تعيده إلى حضنها ثنية على الرغم من كل الإغراءات المادية التي قدمت له فهو مسكون بلشيطن كما تعتقد، ولعل هذا ما دفع الأب 'تيرير' إلى إبعاده قدر الإمكان عن المدينة، فهو طفل يبعث منظره على الريبة والخوف والتوجس حيث وضعه عند المدام 'غير' التي كانت تقبل بكل الأطفال في تلك الفترة، ولعل ذلك الكتب يتجلى في هذه الشخصية التي لا تعرف الخوف ولا تشعر بالبرد أو الدفء الإنساني وعندما أنجبت أطفالها لم تحزن على من مات منهم ولم تفرح ببقاء من بقي، ليقول لنا إن هذه الصفات تشمل البطل الرئيس في هذا العمل وقد تكون أغلب صفاته وأفعاله لها علاقة بتلك المرأة التي عاش عندها حتى سن الثامنة تقريبا.

لم يتعلم الطفل في الدير سوى بعض الكلمات لكن مربيته اكتشفت قدرته على الرؤية عبر الورق والقماش وعدم خوفه من العتمة ويعرف ما هي الأشياء المخبأة خلف الجدار، وحين أضعت نقوده ذات مرة دلها على مكانها بكل سهولة وهو يقرأ المستقبل ويخبر عن زيرة ضيف قبل وصوله وعن العصفة قبل وقوعها، لم يكن يرى بعينه بل عبر حاسة الشم التي أصبحت مع الزمن أكثر دقة، ولأنه بصير والبصير يجلب الشؤم والخراب والأهم من ذلك يعرف مخبئ النقود فقد قررت تلك السيدة التخلص منه ليعمل في محل دبغة الجلود وهي تدرك أن فرصته في الحياة تكاد أن تكون غير موجودة هناك. لكن غرنوي الذي صرخ وهو وسط أكوام اللحم في المسلخ ونج من أمراض عدة ومن السقطة في بئر يتجاوز عمقه ستة أمتار نج أيضاً من خطورة عمله في المدبغة حيث المواد الكوية والخطيرة على حياة الإنسان والجمرة الخبيثة التي أصيب بها خرج منها سداً، لكن وجهه ازداد بشعة

نتيجة الدمامل التي بقيت كعلامات فرقة عليه ، لقد كن يعمل بصمت وهو يعرف أن حياته لا تسوي شيئاً عند صاحب العمل .

ونحن نعتقد أن مؤلف الرواية قد أطل كثيراً في المقطع التسع منها وهو يتحدث عن العطور وأشهر محلاتها في باريس وكيفية تحضيرها مما أعاق الحركة السردية للرواية وكادت أن تميل نحو الترهل لولا أنه عد إلى شدة من جديد حين جاء البطل بالمصادفة حاملاً بعض الجلود إلى أشهر محل في باريس وهناك حقق معجزته الأولى أمام صاحب المحل حيث استطاع أن يركب له عطر الحب الشهير في تلك الآونة خلال دقائق من دون أن يحتاج إلى قياسات وتجارب كما يفعل أصحاب تلك المهنة ، فقد كن يدرك بالفطرة وعن طريق حسة الشم فقط الكمية اللازمة من المحاليل لكل عطر من العطور ولقد غدا صاحب ذلك من الأثرياء بفضل تشغيله لذلك القزم قبيح المنظر 'غرنوي' الذي اخترع عطوراً كثيرة منها عطر ليلة نابولي وعطر ملكة الليل الشهير ، كل ذلك الجهد كن مقبل أجر زهيد وشهادة مهنية والحرية التي كن يريد الحصول عليها .

تلك العطور لم تكن تعني شيئاً لبطل الرواية العبقرى ولم تكن لتلبي طموحه ، فهو يريد الحصول على عطر خاص لا يمتلكه أي إنسان في العالم وقد بدأ العمل للحصول عليه عندما قتل فتاة جميلة وخرن عطره في قرورة صغيرة ، وبعدده اعتزل البشر ليعيش سنوات عدة وحيداً في مغرة فوق جبل بعيد عن الناس ، وحين عد بدأ بملاحقة ضحيه من الفتيات الجميلات ، كن يشتهي عبق بشر بعينهم ، أولئك القلة النادرة الذين يلهمون الحب هم الذين يبحث عنهم ذاك القردة المتوحد ، المتوحش الذي لم يعرف الحب في حياته .

حين ثرت الضجة وبدأ البحث المتواصل عن قتل الفتيات في فرنسا كن لدى غرنوي أربع وعشرون قرورة تحتوي على شذا أربع وعشرين عذراء وحين قبض عليه كن قد قتل فتاة جديدة ، طالب الناس بإعدامه واجتمعوا بالآلاف أمام ساحة المحكمة ليضغطوا عليه من أجل هذا الشأن لكنه حين أطل عليهم تراجعوا عن ذلك وراحوا يرجون المحكمة كي لا تنفذ حكم الإعدام بحقه ، فقد كنت إطلالته تشبه إطلالة الأنبياء والقديسين وله فعل السحر وحتى ذوي الضحايا أحبوه وتمنوا عليه أن يعيش بينهم وهذا ما سعى من أجله البطل طوال حياته .

البطل عينة جديدة من البشر لا يمكن أن توجد إلا في مثل هذا الزمن الفسد

كما تقول سطور الرواية فقد كن 'غرنبوي' كالكثير المنبعة وعاش مثل قرادة في أسوأ الظروف منتظراً الفرصة كي يختزن في داخله أجمل عطور العلم، وذلك القزم الأحذب والأعرج الشنيع من الداخل والخارج قد جعل من نفسه محبوباً والفضل لا يعود لأحد بل له بلذات وكلم ازداد كرهه للبشر عبوده أكثر وإذا كن للعطر مراحل شبيه ونضجه وشيخوخته فعطر الحب والروح لا بد أن يبقى متوازناً.

لقد نجح الكاتب نجاحاً بهراً في وضع النهاية المناسبة لنصه وبطله الذي خزن في داخله آلاف العطور ولأجله نل عفو المحكمة والنس لكنه وفي المقابل كن ينظره مصير ممثل لمصير من قتلهم وذلك حين التقى بعدد من المشردين في مقبرة تقع بالقرب من باريس والذين هجموا عليه ومزقوا جسده وتقسموه بينهم طمع في العطر الذي يفوح منه .

وعن تلك النهاية نقول لقد وضع الكاتب وبطريقة ذكية منه في حالة التباس وشك بم حصل فقد اتهمت المحكمة ذلك العطر الذي عمل عنده البطل بقتل الفتيات وأثبتت عليه ذلك وأصدرت بحقه حكم الإعدام ليعلن نعود ونسأل ألم يكن غرنوبي هو القاتل؟ وعلى الرغم من أن بطل هذه الرواية ليس له أي توجه ديني ولا يعرف أي شيء عن الدين لكن الكاتب وفي هذه اللقطة من العمل بلذات يظهر التعلق والارتباط بين هذه الرواية وبين نصوص دينية أخرى بعضها يؤكد قتل السيد المسيح أو صلبه وبعضها ينفي ذلك.

رواية العطر - قصة قتل - من الروايات الفخرة والأنيقة حقاً تلهث خلف الحدث المتعلق ببطله وما يحيط به من أخطر وظروف صعبة وقهرية. رواية تذكر على صعيد أمثلة الروايات الشهيرة في العلم فهي تمتلك مقومات هذا الفن الجميل وجديرة بالمتابعة وهذا لا بد من الإشارة إلى أن الكاتب 'بتريك زوسكيند' هو من مواليد عام 1949م في بلدة 'أمبخ' الواقعة على بحيرة 'شترنبرغ' القريبة من جبل الألب ويعيش متفرغاً للكتابة بين ميونخ وباريس، درس التاريخ في جامعة ميونخ وعمل في أماكن مختلفة، كتب القصص القصيرة وسيناريوهات سينمائية ولم يعرف ككاتب إلا عام 1981 حين كتب مسرحيته الشهيرة 'عزف الكونتراباس' وبراويته المعروفة باسم العطر قصة قتل في عام 1985م التي ترجمت إلى عشرين لغة وفي عام 1987م حصل الكاتب على جائزة غوتنبرغ لصالون الكتب الفرانكفوني السبع في باريس.

ترجمة وإعداد
منير الرفاعي*

نوافذ

متابعات أدبية وأخبار ثقافية

جائزة نوبل: تاريخ حافل بالغرائب.. والفضائح

- رفض (برناردشو) نوبل يوماً ما لأنها "طوق نجاة يلقي به إلى رجل وصل فعلاً إلى بر الأمان، ولم يعد عليه من خطر".
- ويستغرب (ماركيز) كيف مُنحت الجائزة في حياة (تولستوي) عشر مرات من دون أن تلتفت إليه؛
- بينما يتخوف (ماريو فارغاس يوسا) من أن يحوز جائزة نوبل للآداب في سنة قادمة لاعب كرة قدم بعد أن مُنحت السنة الماضية للمغني الأميركي (بوب ديلان).

* مترجم من سورية - عضو اتحاد الكتاب العرب

يبلغ عمر جائزة نوبل، أرفع الجوائز العالمية وأشهرها، نحو (116) عاماً، شهدت خلاله العديد من الحالات التي أثرت الكثير من الجدل والاستغراب والفضائح، وهذا ما سنقف عند كثير منه هنا بعد أن تلقى ضوءاً على من حاز 'نوبل للآداب' هذا العام.

1.

البريطاني الياباني (كازو إيشيغورو) يفوز بجائزة نوبل للآداب 2017

فاز الكاتب البريطاني كازو إيشيغورو، بجائزة نوبل للآداب لعام 2017. وكتبت الأكاديمية في حيثيات قرارها أن إيشيغورو 'كشف، في روايات مشحونة بعواطف قوية، الهوية الكامنة وراء شعورنا الوهمي بالتواصل مع العالم'. وقل إيشيغورو إنه 'مذهول' من نياله الجائزة.

ووصفت الأكاديمية كتبه الأشهر 'The Remains Of The Day' 'بقي النهر' الصادر عام (1989) بأنه «رائعة أدبية»، وقد حول إلى فيلم سينمائي من بطولة أنطوني هوبكينز وإيم تومسون. وقد نالت هذه الرواية جائزة بوكير الشهيرة في عام 1989.

وأكدت الأمانة العامة الدائمة لأكاديمية نوبل السويدية التي تمنح الجائزة: 'إذا ما خلطنا جين أوستن وكفك، نحصل على كازو إيشيغورو، ولكن يجب أن نضيف مرسيل بروسست للخليط، مع مزجه بحذر.'

ويعد إيشيغورو رقم 29 بين الفائزين بنوبل ممن يكتبون بالإنكليزية، ولكنه يختلف عن معظم الفائزين بجائزة الأدب في أنه يتمتع بأسلوب قريب للقارئ، فهو نادر في أنه محبوب من القراء ونجح تجريباً، كما أنه يحظى بتقدير النقد في آن معاً. وقد تحولت كتبه لأفلام سينمائية وحلقت تلفزيونية في وطنه اليابان.

وقد ولد إيشيغورو عام 1954 في نغزاساكي اليابانية، وانتقل في عام 1960 وهو في سن الخامسة إلى بريطانيا بسبب دواعي عمل والده، عالم المحيطات. وتعكس أعماله هذه الثقافة الثنائية. ونال درجة الليسانس من جامعة كنت عام

1978، ثم نال الماجستير من جامعة إيست أنغلياً في الكتابة الإبداعية عام 1980. وحصل على الجنسية البريطانية عام 1982.

وتدور أحداث روايته الأولى 'A Pale View of Hills' منظر شاحب من التلال' الصادرة عام (1982)، والثنية، الصادرة عام 1986، 'An Artist of the Floating World' 'فنان من العالم الطليق' - كما تُرجمت إلى العربية - في نغزاسكي، بعد سنوات قليلة على الحرب العالمية الثانية.

وأوضحت الأكاديمية أن الموضوعات التي يرتبط بها اسم إيشيغورو حاضرة منذ البداية: الذاكرة والزمن والتوهم الذاتي، وأضافت: 'يبرز ذلك خصوصاً في أحداث روايته 'بقيد النهر'، وأكدت أن 'كتبت إيشيغورو مطبوعة بأسلوب تعبير مكبوح بعنيدة، ومستقل عن الأحداث المختلفة الدائرة'.

وأصدر إيشيغورو 8 كتب، وأعد سيناريوهات أفلام ومسلسلات تلفزيونية، وصدر آخر أعماله عام 2015، وهو بعنوان 'The Buried Giant'.

وقبل نيله جائزة نوبل للآداب كن كزو إيشيغورو قد نال جوائز أدبية عدة رفيعة في بريطانيا، بينها جائزة البوكر عام 1989.

ويجمع إيشيغورو الكتوم بين التأمل اليبني والهدوء البريطاني، وكن يحلم بأن يكون مغني بوب، يؤلف نصوصه على غرار بوب ديLAN وليونارد كوهين. وهو يتمتع بأسلوب أدبي من الأجمل بين أبناء جيله، مع أن الإنكليزية ليست لغته الأم.

ويعزز فوز كزوو إيشيغورو هيمنة الكتب باللغة الإنكليزية على سجل جائزة نوبل للآداب، مع 29 فائزاً، في مقابل 14 يكتبون بالفرنسية.

ويعد منح إيشيغورو الجائزة هذا العام - كما يقول مراقبون - عودة به إلى مسرعه الأدبي في أعقاب منحه للمطرب الأمريكي والشاعر، بوب ديLAN.

ومرة أخرى، أفلتت جائزة نوبل من كتب وشعراء مخضرمين، من أمثال فيليب روث ومرغريت آتوود وكلاوديو مغريس وأدونيس وميلان كونديرا وهروكي موراكامي. وقد منحت جائزة نوبل للآداب للمرة الأولى عام 1901، وكفأت في غالبية المرات روائيين من الذكور، في مقابل 14 امرأة فقط، يبلغ

متوسط أعمارهم 65 عاماً. وتبلغ قيمة الجائزة 9 ملايين كورونة سويدية (نحو 1.1 مليون دولار أميركي).

ونذكر أن الأكاديمية السويدية تلقت 240 مقترحاً بترشيحات للفوز بجائزة نوبل للآداب لعام 2017، ووافقت عليها. وبلغ عدد المرشحين من هذه الجهات 195 مرشحاً.

2.

عظماء لم ينالوا 'نوبل'

'العظماء الذين لم يكونوا كذلك أبداً' هو عنوان مقال لغرييل غرسيد مركيز، يتناول فيه بنفس سخر أحقية الأدباء الذين سبقوه بالفوز بجائزة نوبل. يستغرب الكاتب الكولومبي كيف مُنحت الجائزة في حياة ليو تولستوي عشر مرات من دون أن تلتفت إليه، وكيف استثنيت قدمات أدبية بعلو هنري جيمس ومرسيل بروست وخورخي لويس بورخيس، على حسب أسماء أخرى تُسيت أعمالهم بعد سنوات قليلة من تتويجهم على عرش الأدب العالمي، منهم من لا يعدّ نفسه أديباً، وبعضهم لم يكن كذلك بالفعل، مثل رئيس الوزراء البريطاني في فترة الحرب العالمية الثانية وينستون تشرشل. ليست الانتقادات لاختيارات لجان التحكيم محدودة بفترة زمنية، إذ استمرت بعد مقال مركيز ومن أسماء لا تقل وزناً عنه. ماريو فارغس يوس كن أبرز المنتقدين لفوز 'المغني' الأميركي بوب ديبلان السنة الماضية، إذ تخوَّف أن تُمنح نوبل للأدب في سنة قدّمة إلى لاعب كرة قدم. الكاتب البيروفي انتظر سنوات طويلة على قائمة الترشيحات، وهذا له أمثلة عديدة في السنوات الأخيرة، اخترقهم ديبلان بغرابة شديدة لدرجة بدا معها أنه هو نفسه غير مصدق للخطأ الحاصل. عدّوه شاعراً. صحيح أن الرجل يكتب كلمات أغانيه، وقد تكون كلمات مؤثرة في أغن جميلة، لكن أن يكفأ عنها بنوبل للآداب؟

عام 2015 لم يكن إعلان فوز البيلاروسية سفيتلانا ألكسييفيتش مفاجئاً، لكن النمط الذي اعتمدته في كتابتها، نمط الأصوات المتعددة كما تمت تسميته، يظل غير مألوف في الوسط الأدبي، إذ هو أقرب إلى العمل الصحي في

التوثيقي منه إلى الأدبي التخيلي، تقوم الكتبة من خلاله بتسجيل أقوال عدد كبير من الناس الذين شهدوا الواقعة التي تكتب عنها أو من على صلة بمن فقد أو قتل فيها (كرثة تشيرنوبل النووية، أهالي الجنود الروس المقتولين في أفغنستان...) وتورده في مقطع قصيرة.

على عكس ألكسيفيتش التي نقلت الصحافة إلى الأدب، قدم مركز بنقل الأدب إلى الصحافة منذ عمل صحفي في أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي، داعي إلى تحويل التقرير الصحفي إلى شكل من أشكال الكتبة الأدبية، وتعد هذه دعوة رائدة، تصح اليوم أكثر من أي وقت مضى، فلمذا سيقراً الناس الصحف إن كنت ستكتب بلغة جمدة كالتي يمكن أن يسمعوها في الراديو أثناء قيادة السيارة، وعلى التلفزيون معززة بالمشهد والصورة؟

3.

من أوروبا وإليها

يبدو مثيراً للضحك أن الجائزة الأشهر في العالم، التي تقدم نفسها بوصفها 'علمية'، لا تفرق أوروب حتى تعود إليها، وفي كثير من المرات إلى فرنسا تحديداً، حتى إن أحد تعليقات العم الماضي من بعض كتّاب إسبن أن نوبل أخطأت، ليس لأنها راحت لبوب ديلا، إنما لأنها لم تذهب لكتب فرنسي. بجلاء، نوبل جائزة أوروبية، يظن القارئون عليها أن الشعر والرواية والمسرح اختراعات أوروبية، بل ويظنون، كما يبدو لنا، أن الأوروبيين وحدهم القادرون على تطوير هذه الفنون. هذا لا يمنع، ذراً للرماد في العيون، أن تذهب لكتب عربي، وآخر صيني، أو تستجيب لانفلات جمالي لاتيني، أو يفوز به كتب تركي، حتى الولايات المتحدة تعملت معاملة الغرب، كل ذلك مجرد هدمش على الجائزة، مجرد حمرة الخجل حتى تعود مجدداً إلى أوروب. لكن كلمة 'علمية' استمدت كينها من أوروب، فبتت مرادفاً لها، كل ما هو أوروبي علمي بالضرورة، في تأكيد للهيمنة الغربية على كل شيء ومن ضمن ذلك الثقافة نفسها، ليس غريباً، بالتالي، أن تكتسب جائزة أوروبية سمعة علمية مع أنها موجهة بالأساس للكتب الأوربي.

4.

فضائح وغرائب ومعلومات عن جائزة نوبل

يمتد تاريخ جائزة نوبل لما يقرب الـ (116) عاماً ، شهدت العديد من الحالات التي أثرت الكثير من الجدل والاستغراب ، وهذا ما سندحول رصده في تقرير عن أبرز فضائح أرفع الجوائز العلمية وأشهرها .

في شهر تشرين الأول من كل عام توزع جوائز ألفريد نوبل الست في الأدب والفيزياء والكيمياء والطب والفيسيولوجيا (علم وظائف الأعضاء) والاقتصاد والسلام . جوائز نوبل كلها تمنح في السويد ما عدا جائزة السلام تمنح في أوسلو عاصمة النرويج. الجهة المقررة للجوائز هي: الأكاديمية السويدية ، الأكاديمية السويدية للعلوم ومعهد كارولنسكا واللجنة النرويجية لجائزة نوبل.

• حقائق عن نوبل :

- نال جائزة نوبل 109 من الروائيين والشعراء منذ عام 1901 ، وتوقفت في أعوام 1914 ، 1918 ، 1935 ، 1940 ، 1941 ، 1943 .

- لم تمنح الجائزة منصفة إلا في أربع مرات ، عام 1904 بين فريدريك ميسترال وخوسيه إتشيجراي ، و 1917 بين كارل جيلوروب وهنريك بونتوبدان ، و 1966 بين شموئيل عجنون ونيللي زاكس ، و 1974 بين إيفيند يونسون وهري مرتسسون .

- أغلب الفائزين بالجائزة من مواليد شهر حزيران .
- متوسط أعمار الفائزين عند فوزهم 65 عاماً .
- أصغر الفائزين كيبلينغ ، عن عمر 41 عاماً .
- أكبر الفائزين دوريس ليسينغ ، عن عمر 88 .
- من 109 فائزين 14 سيدة .
- رفض الجائزة اثنان: بوريس بسترناك عام 58 ، وسرتر عام 64 .
- النوع الأدبي الأكثر فوزاً هو السرد الروائي ، 77 من الفائزين الروائيين .

- مع أن المعروف عن نوبل أنها تمنح عن مجمل أعمال الكاتب، إلا أنها في 9 مرات منحت عن عمل بعينه، مثل 'العجوز والبحر' لـ همنغواي، 'بودنروك' لـ توماس مان.

- لم تقسم جائزة نوبل للفئتين به بحسب بلدانهم، بل بلغاتهم. هكذا كانت الإحصائية كآتي: الإنكليزية 28 مرة، الفرنسية 14، الألمانية 13، الإسبانية 11، السويدية 7، الإيطالية 6، الروسية 6، البولندية 4، النرويجية 3، الدنماركية 3، اليونانية 2، اليابانية 2، العربية 1، البنغالية 1، الصينية 2، التشيكية 1، الفنلندية 1، العبرية 1، المجرية 1، الآيسلندية 1، الأكسيدينية 1، البرتغالية 1، الصربية / كرواتية 1، التركية 1، الإيديشية 1.

• حول جائزة نوبل للسلام:

الأب الروحي لجائزة نوبل هو الصناعي السويدي ومخترع الديناميت، ألفريد نوبل. إذ قدم السويدي نوبل بمصدقة على الجائزة السنوية في وصيته التي وثّقها في (الندي السويدي - النرويجي) (في 27 تشرين الثاني 1895).

جائزة نوبل للسلام توزع سنوياً في العاشر من تشرين الأول في أوسلو عاصمة النرويج. إن البرلمان النرويجي هو المسؤول عن ترشيح أعضاء اللجنة النرويجية المسؤولة عن منح جائزة السلام. إن سبب اختيار ألفريد نوبل النرويج مكن لتوزيع الجائزة حسب اعتقد اللجنة، إن ألفريد نوبل اعتقد بأن التقليد العسكرية في النرويج أقل من مثيلاتها في السويد وذلك في نهاية عام 1800. الجائزة قيمتها سدس القيمة الإجمالية لجائزة نوبل. توقف منح الجائزة خلال احتلال النازيين للنرويج بين عامي 1939-1943 وبسبب الحرب العالمية الثانية. لحد الآن وزعت 128 جائزة للسلام 103 منها لأشخاص منفردين و 25 لمنظمات 16 امرأة حصلت على هذه الجائزة وأصغر حائز هي ملالا يوسفزاي 17 سنة من باكستان.

هناك انتقادات وجهت الى اللجنة النرويجية لجائزة نوبل للسلام من مختلف الشخصيات بسبب منح هذه الجائزة لبعض الشخصيات غير المنسوبة حسب اعتقادهم وهذه بعض الاسماء : هنري كسينجر واسحق رابين وشمعون بيرس وآل غور وبراك أوباما والاتحاد الاوروبي ومنحيم بيغن.

• فضائح وأخطاء:

إن تريخ جوائز نوبل طوال 116 سنة من الجائزة حفل بالأخطاء والفضائح
فيم يخص ظروف منح الجائزة وكذلك ما حدث في حفلات الجائزة . وسنورد هنا
ما نشره الصحفي السويدي جوهان نيلسون في جريدة سيدسفنسكن الجريدة
المركزية للإقليم الجنوبي في السويد في السادس من تشرين الأول 2014.

أ. في جائزة نوبل الأدب:

1. 1901م: وهي السنة التي بدأ فيها منح الجائزة:

أول من حصل على جائزة نوبل للأدب هو (رينيه سولي برودوم) وهو شاعر
فرنسي - لم يعد يذكره أحد اليوم - برنسي (من جماعة الفن للفن) الذي يعدّ
الأدب غيبة في حد ذاته ولا يمكن استعماله وسيلة لعلاج القضايا الاجتماعية
والسياسية.

لقد احتدم النقاش في الأكاديمية السويدية وهوجمت من الصحافة بسبب
هذا الاختيار غير المناسب . كما اعترض على منحه هذه الجائزة 42 شخصية
سويدية أدبية من بينهم الروائي المعروف أوغست سترندبيرج والفنان التشكيلي
أندرسن زورك . لقد كانوا واثقين كل الثقة بأن الأكاديمية السويدية ستختار
الكتاب العظيم (ليف تولستوي) مؤلف الحرب والسلام بدلاً منه. وكان هذا
الاختيار خطأ فادحاً.

2. 1908: تسوية مخيبة للآمال:

رودلف ايوكن فيلسوف ألماني ولد 1845 وتوفي عام 1926 حصل على جائزة
نوبل للأدب لسنة 1908 . المشكلة كانت أنه لم يكن أحد من الأدباء يعرفه.

السبب الذي دعا الأكاديمية السويدية أن تختاره هو الصراع في داخل
الأكاديمية بين مجموعتين من المتنافسين مما أدى إلى هذه التسوية المخيبة للآمال.

3. 1953: تشرشل.. أديباً؟؟؟

تم منح جائزة نوبل للأدب سنة 1953 لرئيس الحكومة والسياسي البريطاني
المعروف وينستون تشرشل، مع أنه لم يكتب شيئاً في حياته سوى مذكراته عن

الحرب العالمية الثانية، وهذه الأخيرة لا ترقى أصلاً إلى أي مستوى إبداعي يستحق التتويج، فعدّ الكثيرون أن فوز تشرشل ميسس، ولا علاقة له من قريب أو من بعيد بالاستحقاق الفعلي. ويبدو أن فوزه بلجائزة كان نوعاً من الانخراط العميق للأكاديمية السويدية في معارك الحرب الباردة بين المعسكرين الشيوعي والرأسمالي. وم دامت السياسية قد سيطرت على الأدب فلا مانع أن يفوز سيوسي ومحارب عتيد بأرفع جائزة أدبية.

4. 1958: باسترنالك.. خوفاً لا إرغاماً؛

بوريس باسترنك كتب روائي وشاعر روسي ولد عام 1890 وتوفي عام 1960 حصل على جائزة نوبل للأدب عام 1958 لروايته (دكتور جيفكو) ولقد رفض الجائزة بسبب خوفه من أن يتعرض إلى مضايقات من فاشية ستالين ولكن ليس بسبب أن النظم الستاليني قد أجبره على الرفض. وهذا يذكرنا بلكتب الروسي ميخائيل شولوخوف الذي قبل جائزة نوبل للأدب لأنه يعدّ اعترافاً من العالم الغربي بالواقعية الاشتراكية أسلوباً من أساليب الأدب الحديث آنذاك في عام 1965 الذي وصفته الأكاديمية السويدية 'لقد ابتكر أسلوباً يتميز بالقوة الفنية الصدقة وخلق سلسلة من الشخصيات التاريخية في حياة الشعب الروسي'.

5. 1964: سارتر.. ندم.. وخذلان؛

جان بول سارتر زعيم الفلسفة الوجودية نل جائزة نوبل للأدب عام 1964 ولكنه رفضها ولم يذهب إلى ستوكهولم ليستلمها. لكنه بعد ذلك ندم على رفضه الجائزة، وحينم طلبهم بقيمة الجائزة رفضت الأكاديمية السويدية طلبه.

6. 1970: رفض.. فقبول.. ثم إعادة اعتبار؛

الكتب والروائي والمسرحي والمؤرخ الروسي ألكسندر سولجنيتسين الذي منح جائزة نوبل للأدب عام 1970 طُرد من روسيا لاستلامه الجائزة، لكنه عد إليها عام 1994.

في البداية أجبر ألكسندر على رفض الجائزة لخوفه من عدم السماح له بالعودة إلى بلاده إذا ما ذهب إلى السويد.

وفي إحدى النقاشات الحادة في التلفزيون السويدي هاجم الكاتب السويدي المعروف فيلهلم مويرج (مؤلف كتب المهجرون) أولف بله رئيس وزراء السويد من الحزب الاشتراكي الديمقراطي آنذاك لموقف الحكومة الذي وصفه (بالموقف الجبن) من على شاشة التلفزيون . لقد مُنح سولجنيتسين جائزة نوبل لنشره ثلاثية (أرخبيل غولاغ) - (كلمة غولاغ معناه الإدارة العمدة للمعتقلات) وكنت الرواية تتضمن تفاصيل عن الفظائع التي كنت تمارس في منظومة السجون ومعسكرات العمل القسري للفترة بين 1918 - 1956 من وجهة نظره.

وللعلم فإن الرئيس فلاديمير بوتين قد أعد الاعتراف له ، ومنحه جائزة الدولة الروسية.

7. 1974 : "نوبل" تمنح نفسها "نوبل":

الكاتبين السويدين إيفيند يونسون وهاري مرتينسون تقسم جائزة نوبل للأدب عام 1974. المشكلة كانت أنهم فقط عضواً في الأكاديمية السويدية التي تمنح هذه الجائزة. وتبع ذلك نقاشات حادة بين الأعضاء . فقد عدّوهم غير مؤهلين للتصويت على منح الجائزة لأنفسهم. ومع ذلك نالا الجائزة.

'العجائب السويدية' لا تنتهي هنا فأغلب الفائزين السويدين كانوا أعضاء في لجنة التحكيم من ضمنهم الفائز بجائزة عام 1912 ، و 'إريك كارفلت' الذي منحت له الجائزة عام 1919 ورفضها ، ثم أصرت اللجنة إصراراً غير مسبوق على منحه الجائزة بعد وفاته سنة 1931 ليصبح الأديب الوحيد الذي فاز بجائزة مرتين ، والوحيد الذي فاز بها بعد وفاته!

ب. وفي مجالات أخرى من الجائزة:

8. 1911 : تعصب ذكوري.. وتحد:

في عام 1911 حازت العالمة الكيميائية الفرنسية من أصل بولندي ماري كوري (زوجة بيير كوري الكيميائي وهو أستاذها) على جائزة نوبل في الكيمياء ولكن قبل حفلة توزيع الجائزة اكتشف بأنها كانت على علاقة غير شرعية ببول لانكفين زميلها في العمل . المشكلة أن زوجة هذا الشخص شعرت بالإهانة لخيانة زوجها فأبلغت الصحف بأن ماري كوري على علاقة غير شرعية بزوجها ، فانتشر

الخبر بسرعة البرق وهند برز التعصب الذكوري من قبل الأكاديمية العلمية حيث أجبرت ماري كوري على المكوث في بيتها وعدم الخروج منه. لكن العالمة الكيميائية لم ترضخ لهذه الإقامة الجبرية وقدمت واستلمت الجائزة وسط إعجاب العالم لأنها أول امرأة تفوز بهذه الجائزة.

9. 1918: مجرم حرب:

فريتز هابر الكيميائي فيزيائي عالم ألماني حاز جائزة نوبل عام 1918 لتمكنه من مزج غازي النتروجين والهيدروجين لصنع الأمونيak عام 1913 منتجاً سمداً نيتروجينياً صنعياً أسهم في زيادة المحاصيل الزراعية الغذائية في العالم. لكنه أيضاً صنع خلال الحرب العلمية الأولى وطور الأسلحة الكيميائية التي استخدمت الغازات السامة في أول هجوم في التاريخ العسكري يوم 1915/4/22 حيث أُلقي 150 طنّاً من غاز الكلور الذي طوره إلى غاز السندب على جبهة الفلاندر في بلجيكا.

انتحرت زوجته كلارا في حديقة بيتهم احتجاجاً على عمل زوجها وتحضيره للغازات السامة وتسببه في موت مئات الجنود الذين قضوا حتفهم اختناقاً.

10. 1936: جائزة مفلسة بالمرارة... والتهب:

كارل فون أوسيتزكي صحفي ونشط من أجل السلام، ألماني الجنسية أصبح عام 1931 أمين عام مجتمع السلام. أعلن في أوسلو عن منحه جائزة السلام عام 1935 في الفترة التي كن لا يزال موجوداً في ألماني النزية وهذا الإعلان سبّب له معذبة كبيرة على الرغم من رفضه شخصياً للجائزة حيث حكم عليه بالسجن بتهمة الخيانة العظمى لإفشائه حسب اعتقادهم أسراراً عسكرية، فحُرقت كتبه في حوية حرق الكتب وخصوصاً كتبه الجمهورية المسروقة (the stolen republic) وبعد ذلك نقله هتلر إلى معسكر اعتقال ثم توفي عام 1938 بالسُل. لقد منعت الحكومة الألمانية من السفر إلى النرويج لتسلم الجائزة وأجبر على رفضها ولم يستلمها إلا عام 1936. المشكلة أن اللجنة النرويجية للسلام لم تراعى وجوده في ألماني الفاشية وأعلنت عن نيّله الجائزة.

11. 1949: خطأ فادح:

أنطونيو إيفيس مونيز نال جائزة نوبل في الطب لاكتشافه الـ (لوبيتومي) وهي طريقة علاج مرضى القلق والشيزوفرينيا (الانفصام) بإجراء عملية جراحية في الفص الجبهي للدماغ.

هو طبيب أعصاب برتغالي حصل على الجائزة عام 1949 من صفة مع السويسري فالتر هس . أنطونيو هو أول مواطن برتغالي يحصل على هذه الجائزة وقد فشلت العملية فشلاً ذريعاً والتي على أسسها نال الجائزة وسببت في إصابات عصبية خطيرة عام 1960 مما جعل الأطباء يتوقفون تماماً عن إجراء هذه العملية.

12. 1973: حرب وسلام:

(لي دوك ثو) سياسي ومحارب من الحزب الشيوعي الفيتنامي ولد 1911 وتوفي في 1990 قد البعثة الفيتنامية الشمالية بين 1968 و 1973 لمفوضة الأمريكيين بزعامة هنري كسينجر في محادثات باريس للسلام وتوصل معهم إلى وقف إطلاق النار وسحب القوات الأمريكية.

حصل على جائزة نوبل للسلام من صفة مع هنري كسينجر عام 1973 . وبعد ذلك رفض (لي دوك ثو) الجائزة. لأن الهدف من الجائزة كان إيقاف الحرب إلا أن الحرب لم تتوقف.

13. 1988: نالها، لكنه باعها فيما بعد!

يتعلق الأمر بعالم الفيزياء الأمريكي ليون ليذرمن، الذي فاز بالجائزة سنة 1988 لأبحاثه في علم الجسيمات، لكنه اضطر في منتصف عام 2015م إلى بيعها في مزاد إلكتروني لحاجته الشديدة إلى المال بغرض تمويل علاجه من مرض الخرف، وقد صرح ليذرمن أنه لم يعد يذكر حتى فوزه بالجائزة!

14. 1992: صدمة الصدر العاري

جاءت هذه الصدمة من وزيرة الثقافة السويدية برجيت فريجبو . فقد ظهرت وزيرة الثقافة في الحفلة التي عدة ما تقدم للحائزين جوائز نوبل في العشر من كانون الأول من كل عام ، بثوب مفتوح الأكتاف والصدر بشكل ملفت للنظر

ومبلغ فيه ويكشف نصف صدره وعدت الصحافة ذلك سمعة سيئة للثقافة السويدية وبأن عريها لم يترك فرصة للخيل. برجيت فريجيو تسنمت عدة مناصب في الدولة منها أنها كانت رئيسة حزب الشعب (الفولك برتي) وأصبحت أيضاً وزيرة الإسكن، وزيرة الثقافة، ووزيرة الهجرة، ووزيرة المساواة. المضحك في الأمر أنها في عام 1990 سمحت باستقبال أعداد غفيرة من الألبان الكوسوفيين ولاحقاً اتهمتهم بأنهم يسرقون الدراجات الهوائية وملابس الغسيل مما جعلها عرضة لإبلاغ الشرطة بتهمة التشهير وإهانة مجموعة عرقية وهذا لا يسمح به القانون السويدي.

15. 2003: عدم رضا؛

فضيحة خطأ إعطاء جائزة نوبل في الطب وعلم وظائف الأعضاء عام 2003 منصفة بين بول لوتريور وبيتر منسفيلد بينما الجائزة في الحقيقة هي من نصيب الدكتور رايموند دامدين الذي عمل منذ عام 1971 على اكتشاف NMR وهي طريقة الرنين المغناطيسي النووي الذي بواسطته يمكن تشخيص الخلايا السرطانية عن الخلايا السليمة. وعنده صرف رايموند مبلغ كبيرة لنشر هذه الفضيحة في المجالات الأمريكية الواسعة الانتشار. وأخيراً مُنح الجائزة بدلاً عن الأولى، ولكن هذه المرة نلها في الفيزياء بدلاً من الطب وفي السنة نفسها.

16. 2003: خرق بروتوكولات حفل نوبل؛

رئيس الوزراء الأسبق يوران بيرشون وخلال حفل جوائز نوبل، وكنت تجلس الأميرة إلى جنبه، رن هاتفه الجوال، فنشغل بالرد على المكلمة عن طعمم العشاء والأميرة، بينما كن التلفزيون يصوره. وكنت فضيحة رئيس الوزراء تتصدر صحف اليوم التالي وهذا أغضب خبيرة بروتوكولات حفل جوائز نوبل مجدالين ريبج حينم انتقد على ذلك أجاب بأنه كن مجبراً على الرد على الهاتف.

17. 2007: وخرق آخر؛

وفي حفل جائزة نوبل بعد أربع سنوات، في عام 2007 ارتكب رئيس الوزراء من حزب المحافظين فريدريك راينفيلد خطأ آخر عندما أخذ يمص أصبعه ويلعق الملعقة.

18. 2009: أوباما.. لماذا؟

تم منح الرئيس الأمريكي الحالي براك أوباما جائزة نوبل للسلام شهر تشرين الأول من سنة 2009، بعد تسعة أشهر فقط من توليه منصبه، وقد خلف هذا القرار دهشة الجميع واستغرابهم، خصوصاً أن أوباما لم يحقق شيئاً يذكر لتحقيق السلام في مناطق عدة ملتهبة من العالم، وهو لم يكمل حتى سنة واحدة من فترته الرئاسية، فرأى الكثيرون أن القرار مسيئ، لكن الطريف هنا أن أوباما نفسه قد عبر عن اندهشه من هذا الفوز غير المتوقع!

• وأخيراً:

تجاهلت الجائزة أسماء علمية ضخمة من أمثال: مارسيل بروست، وجيمس جويس، وفيرجينيا وولف، وجورج أوريل، وجبران خليل جبران، وويورخييس، ونبوكوف، وتشينوا أتشيبي، وهنري جيمس وهنريك إبسن، وفرانز كافكا، وسترنديج، وعزيز نيسين، وإميل زولا، وبريخت، وجوزيف كونراد، ولوركا، وكزنتزاكي.

والأغرب أن وجود هؤلاء العملاقة لم يمنع اللجنة من حجب الجائزة 6 مرات بحجة عدم وجود 'مرشحين على مستوى الجائزة'!

د. طالب عمران*

نافذة أخيرة

القصر الأحمر في غرناطة

تطوف في غرناطة، المدينة الجميلة التي يعدُّ قسمها القديم، هو الأهم والأجذب للسياح، رغم أنها منذ رحيل العرب منها، تحاول أن تكون فناً خاصاً بها في العمارة مع تتالي ملوكها وولاتها خلال أكثر من (525) عاماً من رحيل العرب، فقد ظلّ التراث المعماري العربي شامخاً لا يهتز لكل هذه الأشكال الجديدة.. وتبدأ ذاكرتك في العودة إلى التاريخ لتقرأ سفر هذه المدينة الأندلسية الجميلة، حيث كان للعرب فيها وجود في العمق.. فقد كانت آخر معاقلهم في الأندلس حتى سقطت عام 1492 بيد الإسبان بشكل نهائي حيث رحل العرب عنها مع كل المآسي التي تعرضوا لها ولا نريد الدخول في التفاصيل.

روائي وقاص وأستاذ جامعي من سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب

بعد هزيمة الموحدين في معركة العقاب عام 609 للهجرة (1212 للميلاد) تجزأت الأندلس وأخذت مدنها تسقط واحدة بعد واحدة بيد الإسبان من جزر الباليار إلى قرطبة وبلنسية وأشبيلية وقادس وغيرها..

ولم يبق سوى غرناطة التي أسس إمارتها 635 للهجرة (1238) للميلاد الأمير محمد بن يوسف بن نصر الملقب بالغالب بالله..

كانت إمارة غرناطة تضم القطاع الجنوبي من الأندلس غرناطة ومالقة والميرية وأجزاء من ضواحي مناطق قرطبة وأشبيلية وقادس.. صمدت تلك الإمارة لأكثر من قرنين ونصف صامدة أمام كل المحاولات لانتهيارها.. وكانت المواقع الاستراتيجية كجبل طارق وطريف والجزيرة الخضراء، تخضع تارة لحكام غرناطة، وتارة أخرى للمرينيين في المغرب..

وفي عام 706 للهجرة (1306 للميلاد) فرضت غرناطة نفوذها السياسي على حكومة فاس في المغرب وظل ذلك النفوذ موجوداً حتى 793 للهجرة (1390 للميلاد)

ومع تغير ميزان القوى في مطلع القرن التاسع الهجري، الخامس عشر الميلادي لصالح إسبانيا والبرتغال، التي كانت قوتها البحرية قد تعاظمت في ذلك الحين.. ونتج عن اتحاد دولتي قشتالة وأراغون بعد التناقص في العداء.. وذلك نتيجة زواج فرديناند ملك أراغون مع إيزابيلا ملكة قشتالة، أصبح ميزان القوى يميل لصالحهما تماماً.. من هذا الاتحاد جاء القرار بالسيطرة على إمارة غرناطة وابتلاعها وطرد العرب منها..

كانت غرناطة في ذلك الحين في ضعف شديد نتيجة الخلاف بين الذين يحكمونها فقد عمده (أبو عبد الله محمد) آخر ملوك غرناطة إلى محاربة والده السلطان (أبي الحسن) وعمه (أبي عبد الله الزغل) متيحاً للإسبان الاستيلاء على غرناطة ..

بدأ فرناندو إيزابيلا حصار المدينة، ولم تجد المقاومة نفعاً أمام الاستسلام المذل المفاجئ الذي أعلنه (أبو عبد الله الصغير) الذي بكى وهو يغادر المدينة وأمه تردد وراءه :

((ابك مثل النساء ملكاً مضاعاً لم تحافظ عليه مثل الرجال))
وتفاصيل القصة أن ((أبا الحسن)) ظلّ صامداً أمام فرديناندو إيزابيلا حتى أدركته الشيخوخة، فعهد بالملك لأخيه الزغل، فطلب (أبو عبد الله الصغير) العون من ملكي قشتالة وأراغون ضد عمه..
وبدأ سقوط مدن إمارة غرناطة واحدة واحدة حتى لم يبق سوى قصر الحمراء الذي تقوقع فيه أبو عبد الله الصغير قبل أن يسلم المدينة للملكين وهو يبكي..
وعلى الرغم من اجتياح غرناطة وحرق مكتباتها والتكيل بأهلها العرب والمذابح التي جرت، ظلّ الفن المعماري شاهداً على عظمة المعمارين العرب..
بنى الحكام الجدد قصراً مطعماً بالفن القوطي، أما قصر الحمراء قد يزوره الناس بشكل سريع من دون أن يلفت انتباههم..
لقد ظل قصر الحمراء حتى الآن بعد أكثر من (خمسة قرون ونحو العقدين من السنوات) لقد بنى هذا القصر سابع ملوك بني الأحمر أبو الحجاج يوسف وزاد بعض السلاطين بعده أجنحة أخرى على القصر..
أقيم قصر الحمراء على هضبة مشرفة على مدينة غرناطة، لتكون مدينة ملكية لأمرأ بني نصر أو بني الأحمر، وقد أحيطت هذه المدينة بالأسوار والأبراج الحصينة، وأنشئت داخلها القصور والدور والدواوين..
وتميز البناء الممتد لقصر الحمراء، بالخضرة، لأن الهضبة غنيّة بالغابات والأحراج. إن قصر الحمراء من القصور القليلة التي بقيت سالمة حتى اليوم، وهو يمثل أدقّ وأجمل الفنون المعمارية الإسلامية..
وتمتد أسوار مدينة الحمراء كما يمكن أن نسميها بطول (740) متراً وعرض (220) متراً وقد زود السور بعدد من الأبواب، منها باب الشريعة أو باب العدل الذي أنشأه السلطان يوسف (أبو الحجاج)..
زود قصر الحمراء بـ (22) برجاً مربع الشكل يصل ارتفاع بعض هذه الأبراج إلى (25) متراً.. وإلى الغرب من الهضبة هناك القسبة الحمراء وشيدت مجموعة من القصور والأسوار..

ندخل من باب العدل الذي يفضي إلى ميدان الحب، فتفتتح أمامنا مجموعة من القصور والأجنحة من (المشور) ودار الذهب، إلى جناح البركة أو الريحان، إلى جناح الأسود، ثم القصر الصيفي المنعزل الذي يعرف بجنة العريف..و(المشور) هو مقر الوزراء والدواوين ويضم قاعة جلوس السلطان وسماع الشكاوي وقضايا الناس في الإمارة..

أما أجنحة القصر فمكونة من طابق واحد سقفت قاعاته بالقباب.. أو من طابقين تحتل فيهما غرف النوم الطابق العلوي..

وأكبر الأجنحة هو جناح البركة أو الريحان ويتألف من بناء مستطيل تتوسطه بركة تمتد على طول الصحن، فتعطي هذا الجناح جمالاً خاصاً حيث تنعكس فيها صور المباني بعقودها وأعمدتها.. ويحاذي ضلعها الصغيرين رواقان في كل منها سبع قناطر ذات عقود حدودية محمولة على الأعمدة..

نجدول في القصر ونحن نشعر بامتداد التاريخ في أعماقنا، فنكهة التاريخ مازالت تنبض في العروق، ونحن نطل على عالم كنا فيه نمد فروعنا الإنسانية في كل مكان ..